

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRÉATION DU DANSEUR DANS L'ESPACE DE L'ŒUVRE
CHORÉGRAPHIQUE :
AUTOPOÏÉTIQUE D'UNE (RE)PRISE DE RÔLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
CAROLINE GRAVEL

AOÛT 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Directrice de la thèse: Mme Manon Levac, professeure en pratiques artistiques à l'Université du Québec à Montréal et artiste exceptionnelle.

Les membres du jury : Mme Manon Levac, Mme Andrée Martin et Mme Sylvie Pinard

Mentor et inspiration : Mme Meg Stuart

Collaborateurs pour la réalisation de la recherche: Ellen De Bin, responsable de l'administration et des communications; Eline Verzelen, directrice de tournée et John Zwaenepoel directeur général de Damaged Goods; Sophie Michaud directrice des répétitions; Frédérick Gravel, directeur technique; Robert Duguay et Alain Bolduc, chargés de projets de production.

Organismes subventionnaires pour les bourses d'excellence: Fondation UQAM - Bourse Pierre Lapointe, Fondation Desjardins - Bourse de Maîtrise : Art d'interprétation et de création.

Remerciement spécial à Catherine Gaudet, chorégraphe sensible, généreuse et ouverte à ma démarche artistique.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1 La chercheuse	2
1.1.1 Décalage : formation technique et pratique artistique.....	4
1.2 Problématique.....	8
1.3 Question de recherche et buts de l'étude.....	12
1.4 Recension des écrits	16
1.4.1 Danse et arts d'interprétation	16
1.4.2 Le danseur n'est pas (qu') un interprète	17
1.4.3 Ni (qu') un passeur	19
1.4.4 Œuvre d'interprétation	22
1.4.5 Coexistence, consubstantialité dans l'œuvre chorégraphique.....	23
1.4.6 Quelle œuvre?.....	23
1.5 Concepts-clés.....	25
1.5.1 Interprétation	25
1.5.2 Création	25
1.6 Méthodologie.....	26
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE.....	29
2.1 L'œuvre chorégraphique comme espace de consubstantialité	31
2.1.1 Intercorporalité, effet de transport et présence nécessaire	32
2.2 L'œuvre d'art : Le créateur et son milieu.....	35

2.3 L'interprétation comme œuvre : Le créateur et son œuvre	37
2.3.1 Création, créativité et processus créatif	42
2.4 Le créateur et lui-même : Les états de corps	44
2.4.1 L'usage de soi dans « Soft Wear »	48
 CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE	 53
3.1 Méthode	53
3.2 Outils de cueillette	56
3.2.1 Observation in vivo	60
3.3 Étapes de la recherche	61
3.3.1 Avant le départ	61
3.3.2 À Bruxelles en solo	64
3.3.3 Dans les archives de Damaged Goods	65
3.3.4 Avec Varinia Canto Vila, performeuse	65
3.3.5 Avec Meg Stuart, chorégraphe	65
3.3.6 Avec Sophie Michaud, directrice des répétitions	66
3.3.7 Présentations publiques	66
3.4 Analyse des données	67
3.4.1. Grandes lignes de l'analyse qualitative par théorisation ancrée	68
3.5 Limites de l'étude	71
3.6 Considérations éthiques	72
 CHAPITRE IV RÉSULTATS	 74
4.1. Allers-retours	78
4.1.1 Modus operandi	81
4.1.2 Votre corps n'est pas à vous	87
4.1.3 Ambivalence de l'espace vidéographique	90
4.1.4 Apprentissage par réfraction	92
4.2 Paradoxe du créateur sans œuvre : le danseur	94
4.2.1 Ressorts collectifs de la création	97
4.2.2 Justesse d'interprétation et intériorisation de l'image	98

4.3 Œuvre d'interprétation	100
4.4 (Re)prise et répétition	104
4.4.1 Incorporation et itération	105
CHAPITRE V	
DISCUSSION	108
5.1 Œuvre échappée et œuvre substance : la création chorégraphique	109
5.2 Œuvre de sensation : la reprise chorégraphique	116
5.3 Création comme positionnement	118
5.3.1 Auto-affranchissement	120
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	124
6.1 Résumé des résultats de l'étude.....	125
6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude.....	125
APPENDICE A	
EXEMPLE DE QUESTIONS DES GUIDES D'ENTREVUES	131
APPENDICE B	
GRILLE D'OBSERVATION	134
APPENDICE C	
AUTO-QUESTIONNAIRE : EXEMPLE DE RÉPONSES	135
APPENDICE D	
LISTE DES INDICES D'ÉTATS	137
APPENDICE E	
THÉORISATION ANCRÉE : de la mise en relation à l'intégration	142
APPENDICE F	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	143
APPENDICE G	
ENCODAGE GRAPHIQUE.....	146

APPENDICE H	
PARTITION SIMPLIFIÉE	147
APPENDICE I	
TRIANGULATION DU CHORÉGRAPHIQUE.....	152
APPENDICE J	
NOTES DE PROGRAMME	153
APPENDICE K	
AFFICHETTE	155
LISTE DES RÉFÉRENCES	156

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Carte conceptuelle du cadre théorique.....	52

RÉSUMÉ

Selon l'acception générale, le danseur est un artiste mais en réalité, son œuvre est le plus souvent assimilée à celle du chorégraphe et son corps, généralement réduit au statut d'instrument. Le danseur a lui-même de la difficulté à parler de ses interprétations et se considère souvent comme un outil. La présente étude s'est donc attachée à mieux saisir ce que le danseur, à la fois outil du chorégraphe mais d'abord artiste à part entière, crée, quelle œuvre résulte de son travail créatif. Ainsi, l'interprétation a été abordée dès le départ comme une œuvre à construire.

Cette recherche qualitative se veut d'inspiration constructiviste et phénoménologique. Elle s'appuie sur mon expérience personnelle de la reprise de *Soft Wear*, une chorégraphie solo de Meg Stuart. Cette étude est une conduite autopoïétique dans la mesure où elle s'articule à ma propre pratique artistique. Le cadre théorique circonscrit les concepts de partageabilité à travers *l'intercorporalité* (Deschamps, 1995) et *l'effet de transport* (Godard, 2008), d'œuvre d'art, d'œuvre d'interprétation, de création en tant que type de rapport et de présence au monde (Deschamps, 2002), d'états de corps (Stuart, 2010a; Guisgand, 2004) et enfin, de pluralité opératoire de l'œuvre chorégraphique (Pouillaude, 2009).

L'analyse des données a été réalisée suivant la méthode par théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994).

Les résultats de l'étude ont permis de mettre en lumière la consubstantialité immanente des œuvres chorégraphiques. Aussi, il est apparu que le danseur crée effectivement dans l'espace de l'œuvre chorégraphique et que son œuvre est multiple. Au moment de la recherche chorégraphique se trouve l'œuvre échappée, au moment de l'écriture chorégraphique l'œuvre du danseur devient substance et au moment de la reprise, apparaît l'œuvre de sensation.

Enfin, cette étude a permis de réaffirmer la possibilité pour le danseur de prendre position au sein des œuvres, lui-même portant la responsabilité de sa création dans l'espace consubstantiel du chorégraphique.

Mots clefs : Danse contemporaine, interprétation, création, danseur, œuvre, état de corps, consubstantialité.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Dans le cadre d'un mémoire de création-interprétation, il importe que je me situe dans un premier temps comme artiste-chercheuse face au lecteur potentiel et ce, au titre de l'épistémologie somatique et du paradigme qualitatif que j'embrasse. Dans cet ordre d'idées, Crosseley (1996) suggère que le corps est à la fois « ...active and acted upon... » (p.104), unifiant les idées de Foucault et de Merleau-Ponty en les assimilant aux deux faces d'une même médaille. Si on s'accorde à l'énoncé, mon identité d'artiste serait ainsi profondément liée à mon milieu, à ma formation, à ce qui agit et qui a agi sur moi. Cette idée introduit l'importance d'une brève incursion dans mon parcours artistique et affirme une double posture : constructiviste et phénoménologique. De plus, un survol de ma formation permettra de comprendre le chemin parcouru jusqu'à la question de recherche ainsi que mon positionnement général à travers l'étude. Ayant eu un parcours de formation professionnelle plutôt traditionnel, passant de l'école classique à l'école contemporaine, cette introduction touchera aussi par extension la formation du danseur¹ en général. En effet, « il apparaît que la plupart des danseurs ont débuté par le modèle *disjonctif* [...] Après avoir cessé de se 'battre avec leur corps', ils développent un modèle *d'adhérence* puis, pour certain, un modèle *holistique*. » (Lesage, 1998, p.69). Le modèle *disjonctif* fait ici référence à un corps objet tel que l'entraînement classique a tendance à le

¹ Le genre masculin est utilisé sans aucune discrimination et uniquement dans le but d'alléger le texte.

généraler. Les modèles *d'adhérence* et *holistique* font quant à eux la promotion d'une intégration psychosomatique tel que le prônent plusieurs valeurs largement véhiculées en danse contemporaine dont l'expression d'une individualité, le refus d'un modèle et le rejet des codes. Cependant, l'entraînement technique contemporain s'est vécu dans mon expérience suivant un modèle de corps toujours *disjonctif*. Ce qui ouvrira dans un deuxième temps le paradoxe de ma formation technique et de ma pratique professionnelle en danse contemporaine. J'introduirai ensuite la problématique tripartite de cette étude c.-à-d., le passage équivoque de la formation à la pratique, les besoins d'accomplissement et de reconnaissance du danseur et l'assimilation de l'œuvre du danseur à l'œuvre du chorégraphe.

À la suite de la problématique de l'étude, j'exposerai la question et les buts de la recherche. Subséquemment, je présenterai une recension des écrits afin de situer ma question à l'intérieur d'une sélection des écrits sur le sujet. Les concepts d'interprétation, d'œuvre chorégraphique comme espace de consubstantialité, les notions de création et d'état de corps seront aussi étayées afin de les définir dans le cadre de mon étude. Enfin, un aperçu de ma méthodologie suivie des limites de mon étude conclura ce premier chapitre.

1.1 La chercheuse

J'ai suivi un parcours de formation classique. Révélation dans l'enfance d'un désir de danser... le ballet. Le rêve est devenu réalité à mes dix-neuf ans. Quelques expériences dans le corps de ballet puis, envie de me libérer d'une forme. Sur le chemin du métier de danseuse, c'est vers la danse contemporaine que je me suis dirigée, vers ses promesses. Pendant cette (re)formation technique, le même manège : intégration de formes, incorporation d'un modèle et d'une pensée. Une nouvelle façon de faire mais l'impression encore d'un idéal à rechercher et à intégrer. Mon

corps s'est transformé, reformé. Dans mon expérience, la pédagogie du bien et du mal a perduré. Il demeurait une bonne et une mauvaise manière de faire.

Le corps, en plus d'une forme, incorpore une pensée et une image par la technique, la répétition, la pratique bref, par un certain conditionnement. Le corps, peut-être davantage en danse classique, est « chosifié » (Arguel, 1992, p.181), réifié, instrumentalisé. En ce sens, c'est l'individu tout entier que l'on assimile à une chose, que l'on assujettit à une forme arbitraire. Le danseur désire-t-il devenir objet? En somme, la forme semble être un carcan. L'idéal est un moule auquel j'aurai tenté de m'assimiler durant ma formation initiale.

La danse contemporaine s'est historiquement érigée sur de toutes autres valeurs que la danse classique. Pourtant, dans la formation technique, des pratiques d'apprentissage qu'on pourrait croire propres au ballet, semblent persister. Est-ce en héritage à une certaine tradition? Il faudrait creuser la question mais ce n'est pas le propos ici. Il s'agit plutôt de mettre en lumière qu'un certain modèle esthétique perdure dans l'apprentissage technique de la danse contemporaine d'où la persistance ressentie dans mon cas d'un modèle formel qui restreint mon expression.

Devant l'impossibilité apparente d'avoir le droit de danser sans me contraindre à une forme et ce, durant toutes mes années de formation intensives (1991 à 2002), je suis restée longtemps avec un sentiment d'inconfort en moi-même. Je travaille depuis pour différents chorégraphes de ma génération et des chorégraphes plus établis, tous contemporains. J'ai aussi participé à fonder un programme de formation danse-études pour lequel j'ai assuré la coordination artistique et l'enseignement de certaines classes pendant six ans (2002-2008). Chemin faisant, je me suis désintéressée du travail formel et intéressée davantage au travail d'état qui m'apporte aujourd'hui davantage de liberté et de satisfaction sur le plan créatif dans mon travail de danseuse.

On retrouve ce besoin de se soustraire à la forme afin d'atteindre une certaine liberté entre autres chez Benoît Lachambre qui l'exprime comme la réponse à une lassitude :

Il est certain qu'il y a beaucoup d'individus, comme [...] moi, qui se sont retrouvés lassés [...] par une certaine forme de danse, par les conventions classiques et modernes (ou soi-disant « modernes »). Des conventions qui sont beaucoup trop formelles et restreignent la liberté d'expression. [...] Pourquoi serais-je esclave de conventions qui me limitent dans mon travail? [...] De là vient ma décision de sortir d'une forme, ou de la forme, pour avoir accès à une liberté d'expression beaucoup plus vaste par le biais du travail d'état. (Dufort, 2007, p.2)

Dans un même ordre d'idées, Stuart (2010a) place en divergence technicité et travail d'état. Elle dit ainsi qu' « Un état émerge quand vous ne pensez plus à ce que vous faites en termes techniques. » (p.20). Elle suppose qu'on ne peut être à la fois dans la technique et dans l'état.

1.1.1 Décalage : formation technique et pratique artistique

Dans la pratique de la danse contemporaine, on retrouve cette première valeur qui touche à la notion de singularité à travers l'« individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable » (Louppe, 1997, p.37). Cette valeur qualifiée de fondamentale par Françoise Dupuy citée par Louppe (1997) va me semble-t-il en sens inverse d'une formation axée sur l'intégration d'un modèle esthétique arbitraire. Elle fait au contraire référence à ce que chaque corps est différent et qu'il ne devrait donc être normalisé d'aucune façon. Pourtant, le « geste sans modèle » de Françoise Dupuy, est une idée tout à fait utopiste du moins tout autant que l'idéalisation d'un modèle en dogme. Le modèle apparaît être seulement transposé d'un extérieur à un intérieur. En outre, il persistera toujours un modèle idéalisé dans l'imaginaire du danseur. Imaginaire d'ailleurs déjà marqué par des années de formation technique et artistique. Le geste est ainsi une

somme. Celle de la construction de la pensée sur le corps, d'un amalgame d'expériences subjectives. Apparaît ici le double corps du danseur présent dans le discours de plusieurs auteurs. Susan Foster citée par Louppe (1997) attribue à l'entraînement technique la responsabilité d'une telle situation :

Le corps ne va jamais sans les représentations qu'il a de lui-même. Il est travaillé (modélé?) par elles. En fait, chez le danseur, il y aurait au départ deux corps, tous deux générés par la pratique : 'l'entraînement crée ainsi deux corps, l'un perceptible..., l'autre esthétiquement idéal.' (p.61)

Le danseur dans cette optique, est en premier lieu créateur de son Autre idéal, qui par vase communicant, participera de la création de son geste.

En outre, la valeur d'expression libre et sans contrainte que véhicule l'idée du « geste sans modèle » fait abstraction de la tradition visuelle à laquelle appartient la danse et dès lors, devient inopérante; il est difficile voire impossible de ne pas imiter un « modèle » extérieur.

Pour un danseur, le fait d'être génétiquement programmé pour imiter les mouvements que nous voyons [...] est à la fois un grand bonheur et un grand malheur. Le bonheur est que le monde est rempli de spectacle gratuit [...] Le grand malheur, c'est que ce réflexe se maîtrise difficilement. Nous sommes tout aussi incapables de ne pas copier. (Nelson, 2001, p.16)

D'autres valeurs encore circulent dans le discours de la danse contemporaine. Alors que durant la formation, le danseur est plutôt appelé à reproduire, et le plus fidèlement étant le mieux, les gestes, les formes et le style, il en va tout autrement dans la pratique. Françoise Dupuy pose la valeur de « 'production' (et non reproduction) d'un geste » (Louppe, 1997, p.37). On véhicule l'idée de « travail sur [...] la matière de soi, la non-anticipation sur la forme » (Louppe, 1997, p.37). L'idée de « non-anticipation sur la forme » met particulièrement de l'avant la primauté de l'état sur la forme extérieure et contrairement à la danse classique, elle implique l'absence d'un vocabulaire formellement établi.

Quant à elles, des valeurs plus philosophiques « comme l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre [...] l'exigence d'une solution 'juste' et non seulement spectaculaire » (Louppe, 1997, p.37), sont autant de valeurs qui mettent en lumière les heurts possibles entre une formation axée sur la technique et une pratique artistique. Conséquemment, un paradoxe émerge véritablement quand, lorsque propulsé sur le marché du travail, on demande au danseur de faire agir sa subjectivité et de prendre des décisions sur la manière de faire, d'initier le mouvement, jusqu'à la création du mouvement lui-même; d'être « Participant au développement de matériau chorégraphique [...] La subjectivité du danseur devient un outil du processus. » (Newell, 2003, p.21). Le danseur est alors devant le paradoxe de ce qu'on lui a appris et de ce qu'il doit faire. Mais pas exactement. Si on regarde bien cette invitation à la *participation*, elle opère un déplacement. De corps-objet, le danseur devient subjectivité-objet. Il devient un outil supérieur. Une partie encore plus subjective de lui sera « chosifiée », intégrée à la notion de matériau.

D'autre part, laisser agir sa subjectivité implique une connaissance de soi, du corps-réel et du corps-imaginaire. Le soi a été refoulé pour faire le mieux possible et être en accord parfait avec un idéal extérieur. Pourtant, malgré tous les efforts déployés pour faire taire sa subjectivité, le danseur n'a jamais cessé d'être lui-même. Comment cela pourrait être possible? Sa subjectivité demeure impliquée de façon intrinsèque au processus de production, d'exécution de toute œuvre, mais plus encore, de tout geste. Et il y a quelque chose d'éminemment impossible dans l'idée même de suppression du soi. Le résultat de cette croyance est une forme, une modalité de soi en mouvement une manière inconsciente de danser. Inconsciente dans le sens où le corps-réel est engagé comme un instrument désincarné. Il est comme un cadavre et de là, l'apparente inconscience.

Il faudra arriver à laisser le juge interne qui s'est érigé suivant la pédagogie du bien et du mal, s'éliminer afin de produire une création consciente, un corps-crétion.

C'est possible dans une communauté de travail où l'acceptation réciproque du projet de corps libère le danseur de cette emprise. Lorsqu'il est possible, c'est dans le travail de l'œuvre « en compagnie », avec le chorégraphe, les autres danseurs, le répétiteur, etc., que « le danseur se dégage de la relation œdipienne [...] à partir d'un état de corps réciproquement consenti » (Louppe 1997, p.255). Le juge interne est transféré au jugement de la communauté de travail, qui, à travers le consentement à un état de corps, l'élimine. C'est alors dans une appréhension de la danse comme travail d'état que peut s'envisager, par une soustraction de l'artiste à la forme, une œuvre du danseur. Tant que la forme dicte l'état, la mimésis ou la démonstration athlétique prend le pas sur l'artistique. Selon Gerda Alexander citée par Arguel (1992) « Ce qui fait d'un danseur un artiste, c'est non pas la flexibilité musculaire seule, qu'un gymnaste peut présenter également, mais son corps vivant, vécu dans toutes ses parties en unité. » (p.230) Et Dupuy (1993) va aussi dans ce sens en affirmant que « Le corps du danseur n'est pas celui d'un athlète, c'est celui d'un artiste. C'est un corps d'âme. » (p.40) Même alors que la forme à reproduire serait en aval de l'état, au final, ce dernier demeurerait gardien de la forme.

Par ailleurs, c'est ma préférence à une primauté de l'état sur la forme dans mon travail artistique qui a engendré entre autres la question de l'œuvre du danseur. Si le danseur est un artiste, alors il crée. Mais dans quelle mesure crée-t-il? Newell (2003) résout cette question suivant une perspective ethnographique. Sur un continuum des différents rôles que le danseur remplit dans le processus de création, elle démontre que le danseur est plus ou moins 'créateur' suivant la commande du chorégraphe. C'est ainsi que : « ...les relations chorégraphe-danseur peuvent être situées sur un continuum allant d'un modèle traditionnel à un modèle décentralisé. » (Fortin, 2008, p.91). Le modèle traditionnel fait référence à des relations verticales, à une autorité extérieure, à la subordination du danseur. Le modèle décentralisé ferait quant à lui référence à un modèle de relations que l'on pourrait penser horizontales. Mais comme

je l'ai suggéré plus tôt, cette perspective fait passer le danseur de corps-objet à subjectivité-objet sans véritablement le libérer d'un carcan ou d'une fonction, sans le faire passer de créature à créateur. Enfin, est-ce possible d'envisager des relations parallèles, où serait à l'œuvre non pas du collectif mais du 'commun' (Charmatz, 2002, p.86)?

Enfin, le travail d'état m'implique comme agissante alors que le travail de la forme implique en quelque sorte une négation de mon être. De plus, dans la recherche du sens, « on ne peut ignorer qu'aucun mouvement n'est jamais gratuit. » (Lesage, 1998, p.78) Ainsi, le mouvement impliquerait toujours davantage que la mécanique qui le supporte. De cette manière, même un danseur considéré comme « exécutant » (Newell, 2003) ne pourrait être qu'un simple exécutant. Parce que l'œuvre chorégraphique « n'a pas de chair – pas de texte [...] C'est une fabrication de matière [...] qu'il faut créer, sécréter. » (Dupuy, 1993, p.39), même le travail formel nécessiterait que le danseur crée.

1.2 Problématique

Ainsi, tout comme le travail d'état est une préférence et un outil d'accomplissement créatif, ma motivation à entreprendre des études supérieures prend également racine dans ce besoin d'accomplissement créatif mais aussi dans un besoin de reconnaissance. Ne pas être nommée dans une publicité qui annonce une pièce sur laquelle j'ai travaillé, des entrevues qui ne concernent que le chorégraphe, ne pas recevoir une copie du spectacle dans lequel je danse et qui a été filmé, ne pas être interrogée lors des entrevues journalistiques sont des exemples de « façons de faire » qui entretiennent l'idée que je suis superflue dans l'œuvre chorégraphique, que je n'ai rien à dire comme artiste, que l'œuvre ne m'appartient pas même en partie et que je n'ai rien à exprimer sur mon travail créateur dans l'œuvre. Il est possible de penser que le besoin de reconnaissance émerge d'un ensemble de pratiques propres

au milieu et qui se perpétuent entre autres par le silence des danseurs. Aussi, ces derniers se doivent à mon avis de prendre davantage la responsabilité de la parole. En outre, le besoin de reconnaissance a été nommé par un ensemble de danseurs professionnels qui l'ont notamment exprimé lors du *Chantier Interprète 2007*.

En effet, le Regroupement québécois de la danse a mené, en amont des *Grands Chantiers de la Danse 2009*, une consultation qui visait à cerner la situation des interprètes en danse. Elle s'est concentrée à la population de danseurs dont je fais partie c.-à-d., des danseurs de la région de Montréal, œuvrant dans des compagnies de création ou pour des chorégraphes indépendants en danse contemporaine. Bien que l'échantillon de l'étude soit limité (seulement une dizaine de danseurs ont été interrogé), les résultats demeurent représentatifs d'une certaine réalité considérant la diversité de l'échantillonnage : « Des danseurs de différentes expériences et de toutes provenances ont été invités à participer » (RQD, 2007, p.4). Ce qui en émerge de façon prégnante, ce sont les besoins de reconnaissance et d'accomplissement à la fois artistiques, publics et financiers des danseurs dont les « conditions d'exercice, au quotidien, se sont peu ou pas améliorées au fil des ans, malgré leur lumineuse réputation » (RQD, 2007, p.2) internationale. Une situation à laquelle on remédie partiellement à l'intérieur même de la pratique alors que les chorégraphes et les équipes de production s'engagent de plusieurs manières à reconnaître l'apport artistique des danseurs à l'œuvre chorégraphique, entre autres par l'ajout de crédits toujours plus éloquents dans les programmes de soirée. On y accorde parfois au danseur une paternité sur l'œuvre en y mentionnant qu'il est co-créateur ou co-auteur. Aussi, on y remercie parfois les danseurs-collaborateurs passés pour leur apport à l'esthétique chorégraphique². Par contre, dans mes expériences récentes, la reconnaissance publique de l'originalité de l'œuvre chorégraphique revient encore

² « Un merci spécial à Caroline Gravel qui n'est pas dans ce projet mais à qui l'esthétique Gravel doit beaucoup. » Note de programme, *Gravel Works*, Tangente, octobre 2008.

entièrement au chorégraphe. Il demeure que je ne suis pas sollicitée pour discuter de l'œuvre ou du processus chorégraphique lors des entrevues médiatiques et que mon nom est peut-être, par conséquent, oublié dans l'espace public et les outils promotionnels du spectacle (affiches, affichettes, communiqués, crédits photos, etc.).

En outre, la reconnaissance et l'accomplissement sont interreliés. Un artiste atteint un certain sentiment d'accomplissement lorsque son œuvre est exposée à un public et se voit reconnue. D'ailleurs : « faire ce qui n'a jamais été fait, voir sa valeur reconnue » (Anzieu, 1981, p.129), sortir l'œuvre et la présenter à un public, constitue la dernière phase du travail créateur dans les modèles théoriques traitant de créativité (Deschamps, 2002).

À mon sens, le sentiment d'accomplissement est aussi tributaire de l'espace de spontanéité qui m'est offerte dans le processus de création. En effet, qu'est-ce que je peux m'attendre à accomplir dans un espace où mon inspiration serait bâillonnée? L'inspiration est effectivement un phénomène spontané et elle est « définie habituellement comme la formation spontanée, en quelqu'un, de discours, d'images ou d'idées, par opposition à leur formation consciente et volontaire. » (Hubert, 1992, p.178)

De plus, selon l'acception générale le danseur est un artiste. Pourtant, son œuvre est très souvent assimilée à celle du chorégraphe et généralement réduite au statut d'instrument. L'œuvre d'interprétation est un concept auquel je m'attache afin de participer par mon mémoire à dissiper cette assimilation ou du moins à la nuancer. À la différence de l'acte d'interpréter, l'œuvre d'interprétation suggère davantage la construction, la conception artistique d'un objet qui s'élabore dans le temps et qui surgirait au moment de l'acte, de la performance. Plutôt qu'une action ponctuelle, sans avant ni après, et plutôt qu'une simple action évanescence en réponse à une commande, l'œuvre d'interprétation offre un objet au danseur qui se retrouve souvent

devant rien comme l'exprime Catherine Viau dans son blogue en date du 13 mai 2011 (<http://ledanseurnepesepaslourd.com/>):

rien n'oblige mon employeur à me garder la saison prochaine. Même pas le fait que j'aie contribué à créer la pièce, en improvisant, en créant un duo par ci, un solo par là, en apportant mon savoir faire, mon savoir être, mon expérience acquise au coût de plusieurs stages, contrats préalables, réflexions. Quand je quitte la compagnie avec laquelle j'ai travaillé pendant des années [...] je ne reste avec rien. RIEN. La pièce ne m'appartient pas. Les contacts avec les diffuseurs, les salles, les financiers ne m'appartiennent pas. Même les photos de mon corps dansant ne m'appartiennent pas. Je crée, mais rien ne me reste.

En outre, le danseur peut avoir de la difficulté à parler de ses interprétations. Parfois, il s'auto-réifie et auto-assimile son œuvre à l'œuvre du chorégraphe. Schulmann (1997) affirme que « le danseur interrogé sur son interprétation a lui-même du mal à la définir : souvent, il se considère également comme un outil perfectible et corvéable au service d'un 'artiste chorégraphe'. » (p.36). Cette auto-réification participe à mon avis du manque de reconnaissance. En effet, je poursuis l'idée que de redonner au danseur un statut d'artiste, de créateur, contribuerait à accroître son espace de liberté et de parole dans le processus de création et l'espace public. Le blogue mis en ligne à l'initiative de Catherine Viau, interprète d'expérience reconnue par la communauté montréalaise, signe à mon sens depuis mai 2010 la fin du silence. En s'intéressant avec son blogue à la parole, aux droits et aux responsabilités des danseurs, elle ouvre un espace de discussion et d'échange qui était inexistant jusqu'ici. De surcroît, elle affirme que :

En gardant en tête qu'il a une vision partielle de l'œuvre, mais ô combien essentielle pour l'équipe de création, le danseur est à même de prendre parole au sein du processus. Plus il le fera, plus son statut de créateur sera solidifié. Il est nécessaire qu'il affine sa parole critique sur les œuvres auxquelles il prend part et ce, autant dans le studio, avec l'équipe de production mais également à l'extérieur du studio. (Viau, 2010, 18 mai)

Dans un même ordre d'idée, s'ajoute à ma problématique le passage de la formation à la pratique professionnelle. Un passage qui ne s'est pas déroulé sans heurts en ce qui me concerne. Particulièrement en début de carrière, je me suis sentie souvent démunie face à ce qui était à faire, à concevoir et à créer en studio. On me demandait de produire de la gestuelle, d'improviser, de proposer du matériel chorégraphique, de trouver des solutions créatives à des commandes parfois farfelues, improbables, physiquement impossibles ou carrément dangereuses pour mon intégrité. Alors que j'avais appris à reproduire, à respecter la forme et le tempo, à répondre à une commande plutôt qu'à générer du mouvement et du sens ou même à faire en sorte qu'un sens émerge du mouvement. J'ai effectivement développé par la pratique une certaine maîtrise de mon art et elle mérite selon moi que je m'y attarde aujourd'hui.

En somme, ma problématique s'articule autour des besoins d'accomplissement et de reconnaissance du danseur en général, de l'assimilation de l'œuvre du danseur à l'œuvre du chorégraphe et à mon passage équivoque de la formation à la pratique.

1.3 Question de recherche et buts de l'étude

L'épistémologie somatique, à l'instar de la phénoménologie et des théories constructivistes, place l'expérience aux sources de la connaissance (Dyer, 2009). C'est est effet ma position de départ pour une pensée qui s'articule aux savoirs du corps. Conséquemment, l'objet de ma connaissance doit d'abord être expérimenté (Dyer, 2009). C'est d'ailleurs pourquoi le mémoire-crédation m'est apparu la meilleure option puisqu'il implique qu'une pratique informe la théorie. Ces dernières années, on entend de plus en plus parler du « danseur-crédateur » dans le milieu de la danse contemporaine montréalaise. Alors que Fortin et Newell (2008) explore « la contribution du danseur au sein du travail de création chorégraphique » (p.89) à travers les rôles du danseur et de leurs impacts sociopolitiques et de santé, la question

du danseur-créateur suggère de surcroît que le danseur crée, même alors qu'il est supposé *exécutant*. Mais qu'est-ce qu'il crée? Il est aujourd'hui reconnu au danseur un apport à l'œuvre chorégraphique et cette dernière est de moins en moins perçue comme le fait d'un seul 'auteur' (Louppe, 1997, p.73). Elle serait davantage un espace où les substances créatrices du danseur et du chorégraphe s'articulent en un tout cohérent (Louppe, 1997; Schulmann, 1997; Arguel, 1992; Charmatz, 2002; Fontaine, 2004). L'œuvre chorégraphique ainsi appréhendée pose la question plus spécifique de son existence comme espace de consubstantialité où au moins deux créateurs coexistent. À la lumière de ce constat, j'ai poursuivi la connaissance de ma création à titre d'interprète à travers une œuvre chorégraphique appréhendée comme espace de consubstantialité. Aussi, parce que le corps de l'artiste est présent dans l'œuvre (Deschamps, 2002), c'est dans l'expérience de mon propre corps d'artiste que j'ai tenté de découvrir cette œuvre que je crée. Ainsi, ma question de recherche s'est articulée à ces idées et a pris la forme suivante pour lancer mon investigation : qu'est-ce que je crée dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chorégraphique?

En outre, elle s'articule autour de l'idée qu'une interprétation est une œuvre, une conception artistique originale de laquelle l'interprète peut aussi se revendiquer l'auteur. Bien qu'Umberto Eco dès 1962 opère déjà l'analogie entre une interprétation et une œuvre, il ne parle pas spécifiquement de l'interprète³ en danse. Approcher la démarche d'interprétation dans l'optique d'une démarche de création est en définitive marginal dans le champ de la danse quand traditionnellement, tout le crédit de la création revient au chorégraphe, bien que nous le verrons, cette tradition ne remonterait qu'à la fin du 19^{ème} siècle. Au demeurant, l'originalité de mon

³ Le terme *interprète* est apparu dans la langue française au Québec dans les années 1980 (Newell, 2003, p.19) pour contourner les connotations négatives associées au terme *danseuse* et marquer le passage de la fonction d'artisan à celle d'artiste. En anglais, on dit indifféremment *interpreter*, *dancer* et *performer*. (Leduc, 2007 p.22-23)

approche fonde la « validité de pertinence » (Paillé, 2006, p.192) de ma recherche en offrant une perspective somme toute unique du sujet.

Qu'est-ce que je produis comme artiste? Si mon art ne se limite pas à l'exécution de mouvements en rythme dans l'espace ni même à 'traduire' les intentions d'un autre artiste alors, qu'est-ce que l'œuvre du danseur, si immanente et difficile à saisir? L'objet de mon étude soulève par ailleurs plusieurs sous-questions. Tout d'abord, comment circonscrire l'œuvre chorégraphique? Si l'on s'entend avec Korzybski (1998) pour affirmer qu' « une carte n'est pas le territoire » (titre de l'ouvrage), on s'accorde par conséquent à dire que la vidéo de l'œuvre chorégraphique n'est pas l'œuvre. On peut alors se demander si l'œuvre chorégraphique, une fois exécutée, demeure l'œuvre lors des reprises. Bien sûr, comme toujours en danse, on spéculer sur des objets fuyants (Fontaine, 2009)⁴. Est-ce tout de même possible de situer l'œuvre chorégraphique? Et du même coup, de situer l'œuvre de l'interprète à l'intérieur de cet espace d'adéquation?

À travers ce questionnement, mon étude a pour but d'observer mon œuvre d'interprétation par un travail de reprise. L'objectif est de développer une meilleure compréhension de ma création à titre de danseuse contemporaine à travers l'observation, la description et la circonscription de l'œuvre spécifique du danseur dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chorégraphique. Plus largement, j'envisage d'identifier, de circonscrire et de nommer mon œuvre afin de mieux la comprendre et la défendre.

Mon étude vise aussi à faire avancer la recherche en interprétation qui depuis l'ouverture du programme de la maîtrise en 1993 n'a produit que cinq mémoires - Leduc (1996), Lamirande (2003), Newell (2007), Tremblay (2007), Bienaise (2008) -

⁴ « Que la danse se résolve difficilement à se faire objet est une problématique riche de potentialités. » (Fontaine, 2009, p.103)

portant spécifiquement sur l'interprétation. À la différence de certaines mes prédécesseuses, j'opère un déplacement de point de vue. Il ne s'agit pas d'observer le processus mais l'objet du processus. Je passe en quelque sorte de l'action d'interpréter à l'œuvre d'interprétation. La création de l'œuvre chorégraphique s'engendrerait *avec* l'artiste interprète non pas *sur* lui. Un déplacement qui présage des changements dans les relations au sein de l'équipe de création mais aussi en regard de la formation qui ne peut plus se contenter alors de produire des machines performantes, polyvalentes et capables de s'adapter.

Ultimement, j'aimerais par cette étude contribuer à une reconnaissance accrue du travail du danseur. Je poursuis l'intuition que c'est par l'assimilation au statut de créateur ou du moins à une réaffirmation de son statut d'artiste à part entière que s'accroîtront la reconnaissance, l'espace de liberté, de spontanéité et de parole du danseur dans le travail en studio et dans l'espace public. En effet, mes expériences professionnelles et personnelles me portent à croire que la discipline apprise du danseur contribue à maintenir le champ des possibles chorégraphiques dans une tradition stagnante en réduisant les inspirations créatrices et l'art du danseur à la discrétion. À la suite d'autres (Schulmann, 1993; Newell, 2003; Fortin, 2008; Viau, 2010), je crois que des changements sont nécessaires dans les rapports de pouvoir qu'entretient une longue tradition rarement remise en cause dans le travail de l'œuvre chorégraphique. J'anticipe que mon mémoire sera en mesure de démontrer, à titre de prémisse au changement, que le danseur fait œuvre, une œuvre qu'il est possible de reconnaître et de nommer. Hubert (1992), citant Bouchard, G. (1972) *Prolégomènes à une poétique du roman*, affirme que :

Dans le cadre des théories de la création [...] on entend par création la production d'un être nouveau, c'est-à-dire d'un être qui n'existait pas auparavant. La création d'un être neuf, c'est d'abord et avant tout [...] donner

une nouvelle forme à un matériau préexistant (comme le bois, le marbre ou la glace) ou en puissance (comme le langage, le son ou la motricité humaine). (p.175)

Conséquemment, l'œuvre d'interprétation (s'il en est une) serait une conception artistique née d'un travail de transformation formelle effectuée sur des matières en puissances. Du moins, c'est ainsi que se présente mon hypothèse de travail.

1.4 Recension des écrits

1.4.1 Danse et arts d'interprétation

Afin de comprendre l'œuvre du danseur et d'en cerner le sens, je me suis tournée vers les théories esthétiques, philosophiques et psychanalytiques traitant d'art et de création. Entre autres, j'y ai relevé que la danse et les autres arts d'interprétation comme la musique et le théâtre ne se pratiquent pas selon les mêmes modalités et bien que partageant certaines conventions de l'expression humaine, ces pratiques ont évolué dans des écologies bien distinctes. Déjà une différence fondamentale que relève Louppe (1997) en comparant l'art du comédien et du danseur, se situe dans le rapport au mouvement. Alors que :

La 'mimesis' de l'action veut qu'on emploie les codes de reconnaissance en place, sans se soucier des qualités suscitées. La danse, elle, [...] découvre [...] les qualités fondamentales de l'acte [...] La divergence des approches entre théâtre et danse ne porte pas tant sur les définitions que [...] sur les pratiques (p.117).

Encore, à la différence du comédien, l'œuvre pour le danseur ne prendrait pas forme à la source d'un texte « mais d'une expérience vécue, qui fait elle-même 'texte'. » (Louppe, 1997, p.312) Aussi, Dupuy (1993) soulève que l'œuvre chorégraphique prend chair lors de son actualisation à la différence des autres arts d'interprétation « où l'œuvre préexiste comme texte écrit. » (p.39). Dans le même ordre d'idées, Fontaine (2004) note cette différence qui touche au 'texte' à interpréter.

Elle affirme qu'« à la différence des textes [...] musicaux, l'élaboration du texte chorégraphique (s'il en est un) ne préexiste pas à sa matérialisation par les interprètes. » (p.16) Des différences qui justifient mon choix de me concentrer principalement aux théories qui concerne au plus près la danse puisque les théories des autres arts d'interprétation, malgré toutes les analogies assurément possibles, pourraient contribuer davantage à confondre le propos qu'à l'éclairer.

Brièvement, dans la littérature consultée, l'interprétation du danseur est rarement envisagée comme un résultat. L'observation du processus est privilégiée à l'observation de l'objet qui en résulte. Bien que le danseur soit réputé concepteur de différents éléments dans le cadre de son travail - il s'agira de créer une signature (Louppe, 1997), « l'espace de son geste » (Launay, 2001) ou carrément un corps (Dantas, 2008) – aucun auteur aborde spécifiquement l'« objet » créé dans l'espace de l'œuvre chorégraphique. Sont investigués : « les espaces de l'interprète » (Leduc, 1996), les conséquences des rôles et des fonctions du danseur dans le processus de création chorégraphique (Newell, 2007), les outils (Tremblay, 2007), le vécu (Lamirande, 2003), l'état dans l'acte d'interpréter (Leduc, 2007), non pas l'œuvre d'un artiste réputé comme tel. En effet, selon plusieurs auteurs, le danseur est un artiste à part entière dont l'art possède une grande part d'insaisissable et dont l'œuvre en soi reste obscure.

1.4.2 Le danseur n'est pas (qu') un interprète

Est-ce possible d'imaginer que dans la pratique de la danse, l'interprétation soit l'œuvre ou du moins que l'interprétation demande d'être composée? D'abord, le terme *interprétation* se définit dans le domaine artistique comme l'« Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien; résultat de cette action » (CNRTL, 2005). D'abord, cette définition ne suggère pas qu'il soit possible de « jouer » une

chorégraphie au contraire d'un texte théâtral ou d'une partition musicale. Elle me permet néanmoins d'envisager que *l'*interprétation peut être aussi *une* interprétation, un processus et un résultat et peut-être même une œuvre. La recherche menée par Tremblay (2007) confirme en quelque sorte cette intuition qu'il est possible d'envisager l'interprétation tel un objet à créer. En effet, sa recherche permet de conclure que l'utilisation et le choix des outils déterminent fondamentalement le résultat. Dès lors, l'interprétation peut être différente même si la partition gestuelle reste la même. C'est donc qu'au-delà de la forme générale, un fond reste à créer et que ce fond change le sens. Dans cet ordre d'idées, Leduc (2007) souligne que le corps, portant son histoire, exécute toujours un mouvement de façon aussi singulière que son histoire de corps est unique. Ainsi il ne pourrait y avoir que des interprétations multiples d'un même mouvement.

D'autre part, il est intéressant de noter qu'historiquement, le danseur aurait perdu son statut de créateur au profit du chorégraphe. En effet, d'après une analyse des traités de danse académique du 2^{ème} au 20^{ème} siècle effectuée par Bouchon (1998), le danseur serait passé de créateur à interprète alors même que s'affirme dès la fin du 19^{ème} siècle la figure du chorégraphe comme auteur de la chorégraphie. Cette situation a un impact direct sur la formation des danseurs pour qui, le travail de la créativité ne semble dès lors plus nécessaire:

c'est un aspect important de l'enseignement qui disparaît alors : la créativité n'est plus développée chez les élèves. À la dialectique délicate du corps et de la technique qui trouvait son équilibre dans cet aspect, a succédé le choix de privilégier la technique à laquelle les corps doivent désormais s'adapter. [...] Ainsi, les élèves passent à essayer d'atteindre cet idéal impossible le temps que leurs 'ancêtres' consacraient à l'expression de leur personnalité et aux progrès de la danse. (p.105)

Par ailleurs, le terme 'interprète' n'est-il pas en lui-même chargé d'un sens ambigu? « Les mots touchent au corps. » (p.63) déclare Louppe (2007). Dans le même ordre d'idée, les poststructuralistes ont affirmé que : « les mots ne font pas que

représenter la réalité, ils la créent » (Fortin, 2009). En l'occurrence, le terme 'interprète' renvoie au *traducteur* d'un message, à celui qui traduit : « la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien. » (CNRTL, 2005) et dans le cas qui m'occupe, d'un chorégraphe. La traduction se double de l'idée de vérité car il ne s'agit pas d'inventer du sens, mais de révéler un sens qui existe préalablement et qui serait vrai puisque idéal, celui que le chorégraphe aurait voulu.

1.4.3 *Ni (qu') un passeur*

Chez Huynh-Montassier (1992) l'interprète est signe et l'interprétation est acte de signification. Mais son discours est paradoxal et s'accorde à la double posture que je m'emploie à éclairer. D'une part, elle considère l'interprète comme « un créateur au service d'un autre » (p.11). Elle le place en relation de subordination mais admet qu'il crée et que son art, son interprétation, agirait tout de même sur le sens. Ainsi, l'auteure avance l'idée que l'appropriation de la forme chorégraphique est fondatrice de la forme elle-même. Ce faisant, le danseur participerait de l'écriture chorégraphique en s'appropriant/créant la forme, en incarnant. D'autre part, elle contredit cette idée en concluant que l'interprète est non pas un transformateur du geste, comme le suggère une appropriation, mais un passeur, un « transit vivant » (p.13), un lieu de passage net et discret, transparent. Il s'agirait pour lui de livrer fidèlement un sens en se situant de façon transparente entre le chorégraphe et son texte. Les deux fonctions de créateur et de passeur ne seraient-elles contradictoires qu'en apparence?

Au demeurant, il semble simpliste de réduire l'art du danseur à la *traduction* et à une fonction de *passage*. En réalité, par la nature même de son art, le danseur aussi « parle ». Effectivement, les pratiques somatiques nous apprennent que le corps et le mouvement, avec tous les aspects qualitatifs qu'ils comportent, ne vont jamais sans la pensée qui les accompagne, ils ne sont jamais gratuits. (Lesage, 1998)

Launay (2002) éclaire cette notion d'interprète qui parle avec sa voix en effectuant un détour par l'étymologie. Elle explique ainsi que :

Si l'on parle ici du grain de la voix, [...] c'est que l'étymologie en grec du terme *interprète* est *hermenia* (qui a donné herméneutique, art d'interpréter) [...] la manière de dire singulièrement quelque chose, disparue dans le sens latin de terme *interpretatio* : le terme a pris un sens plus économique, désignant l'intermédiaire qui fixe le prix d'une chose (p.28).

Dans l'Antiquité, « la réussite des communications avec les ennemis ou avec les étrangers était due à Hermès ... considéré comme le patron de l'art oratoire » (Howatson, 1989/1993, p.491). Suivant cette idée, l'interprète serait un communicateur qui par ses intonations, ponctue et travaille au cœur le sens du discours brut. Bien que l'étymologie semble nous renvoyer à une fonction plus nuancée et surtout plus créative qu'une simple médiation, je m'emploierai néanmoins à ne pas confondre le lecteur et continuerai d'employer le terme *interprète* en référence à une fonction particulière du danseur dans le cadre de son travail créatif. Conséquemment, il sera utilisé au fin de cette étude en référence au rôle *interprète* défini par Fortin et Newell (2008) c.-à-d., un « **rôle de médium entre le chorégraphe et le public** » (p.91).

Plusieurs auteurs et praticiens reconnaissent que le travail du danseur ne se limite pas à l'interprétation dans le sens d'une *traduction* ou d'une *passation*. À la suite de Schulmann (1997), je crois qu'il « est légitime de rendre aux danseurs une identité plus complète que leur simple corps œuvrant à rendre visible l'imaginaire d'autrui » (p.43). C'est ainsi qu'avec Louppe (1997), « L'écriture (*chorégraphique*) s'engage dans et par le corps du danseur » (p.73). C'est aussi vrai pour Stephen Galloway qui affirme que « la matière première de la danse vient de chacun des danseurs, ou de 'l'air de nulle part' » (Bossati, 1992, p.71). Ce qui n'est pas sans

rappeler la spontanéité de l'inspiration, elle arriverait en quelque sorte *par chance*⁵. La plupart du temps, dit aussi Galloway, Forsythe dirige ses danseurs avec des indications floues, des indices d'« ambiances ». Ce serait dans cet espace créatif et libre que Galloway insère sa façon à lui d'aborder un rôle. Une *façon* que le chorégraphe, avec qui il travaillait depuis plusieurs années au moment de ses propos, ne discute pas apparemment. Galloway ajoute que « c'est beaucoup plus intéressant que de devoir chercher en permanence l'acquiescement du chorégraphe. » (p.71) affirmant une autonomie, une liberté créatrice adjacente à son rôle d'interprète. Il s'agit aussi d'un affranchissement à la nécessité ordinaire de plaire au chorégraphe. La notion d'écriture s'entremêlant ici sensiblement avec la notion d'interprétation celle « d' 'interprète' simple relais de l'œuvre, vacille » (Louppe, 1997, p.73).

Chez Bagouet, l'interprétation est d'ailleurs considérée comme un « partenaire de l'écriture » (Ginot, 1999, p.183). L'individu qui danse ne disparaît pas pour devenir simple signe ou passeur transparent. Au contraire, il change à l'intérieur de la forme et la change en lui. En outre, la forme est considérée chez Bagouet comme espace du dialogue entre le corps du chorégraphe et le corps du danseur. D'une certaine manière, ils écrivent ensemble le texte chorégraphique d'où la célèbre phrase du chorégraphe : « Je me place sous influence de mes danseurs, j'écris sous influence » (Ginot, 1999, p.194). Plus encore, si l'expérience de Fabrice Ramalingom de reprendre *Meublé sommairement* de Bagouet s'inscrit dans une démarche réflexive sur la possibilité pour un danseur d'« être le sujet d'une expérience où s'actualiserait un des devenirs de *Meublé sommairement*. » (Launay, 2002, p.26) c'est qu'il n'y aurait pas de vérité de l'œuvre chorégraphique mais des interprétations possibles, des versions. Cette démarche met aussi à mal l'idée de l'interprète comme passeur. Idée selon laquelle, je le rappelle, l'interprète idéal serait « un opérateur transparent,

⁵ Il est intéressant de noter que dans la Grèce antique « tout ce que l'on découvrait par chance était un *hermaion*, un don d'Hermès. » (Howatson, 1993, p.491)

neutre, comme un 'être blanc', apte à un état absolu d'ouverture et de disponibilité » (Launay, 2002, p.29). Pour revenir à Hermès, il n'y aurait pas non plus d'interprétation unique et vraie mais des interprétations possibles et justes :

la vérité herméneutique relève du vraisemblable et non de la certitude [...] Il n'existe pas d'interprétation absolument vraie d'un texte ; il n'y a que des interprétations plus ou moins vraisemblables, ce qui revient à dire qu'il y en a plusieurs. (Greisch, 2008)

1.4.4 Œuvre d'interprétation

Pour Lamirande (2003) qui observe le 'sentiment d'appropriation' dans le vécu de l'interprète d'une œuvre ouverte, le travail du danseur se révèle tel un processus qui se résout dans un acte. Est-ce que ce processus d'interprétation est créatif? Comment nommer cet acte qui le résout? Selon Martin (2008), « la danse sous-tend des actes corporels. À la base, elle serait donc performative. » La danse est ainsi 'art-action', un art où l'œuvre se résout effectivement dans l'évènement (Dupuy, 1993; Martin, 2008). Si on envisage l'interprétation comme œuvre, on peut penser que l'acte d'interprétation est l'œuvre d'interprétation où du moins que cet acte témoigne de l'existence d'une œuvre.

De surcroît, Louppe (1997) pose la question de l'œuvre chorégraphique en ces termes « L'œuvre et (est?) l'acte performatif » (p.309) confondant les limites de l'œuvre chorégraphique et de la performance du danseur. Question de l'œuvre qui évoque aussi la question de la 'disparition' : « sa qualité est liée à un corps et un seul » (Fabbri, 2007, p.154) et peut-être même à une seule temporalité ; en tel lieu et à telle heure. En outre, l'objet du processus d'interprétation disparaît semble-t-il à même son actualisation dans l'œuvre chorégraphique comme : « une finitude qui se transcende à chaque instant. » (Arguel, 1992, p.204). Le moment du spectacle, de l'œuvre chorégraphique, devient le réceptacle de l'œuvre d'interprétation qui ne la résume, ni la résout. En effet, elle ne se résume pas en une série d'actions qui du

reste, appartiennent à un tout de décors, de costumes et de lumières que constitue l'œuvre chorégraphique. De cette manière, l'œuvre chorégraphique serait avant tout un « être ensemble qui se dépose » (Louppe, 1997, p.311).

1.4.5 Coexistence, consubstantialité dans l'œuvre chorégraphique

Dès lors, les chorégraphes et les danseurs coexisteraient dans l'œuvre chorégraphique. Si le danseur est à l'origine de l'œuvre chorégraphique « la création chorégraphique cesse d'être ce fait unique et originaire d'un 'auteur' », (Louppe, 1997, p.73). Il devient logique et presque inéluctable d'envisager l'œuvre chorégraphique, telle que proposée par Charmatz (2002), comme « œuvre du 'commun' » (p.86.). Leduc (2007) affirme encore que l'œuvre en danse contemporaine « se construit dans l'intersubjectivité » (p.17). Schulmann (1997) ajoute que l'adéquation du chorégraphe et du danseur dans l'œuvre témoigne de la difficulté d'analyser une chorégraphie. La tendance serait d'associer ou de dissocier les deux alors qu'ils fusionnent. Une lecture englobante dissout le danseur, alors qu'une analyse des détails anéantit « l'alchimie de l'ensemble » (p.39). Schulmann (1997) invite par ailleurs à replacer le danseur au centre de la dramaturgie. Le danseur, dit-elle, est à la base de la conception même de l'œuvre (*chorégraphique*), son caractère corporel est à l'origine de la danse. Paradoxe : « Et s'il en est l'origine, il doit cependant sans cesse batailler contre la perte imminente du sens même de son être. » (p.43) d'une part dans les analyses générales, absolues des œuvres chorégraphiques et d'autre part, dans les interprétations systématiques du mouvement abordé à titre d'élément en dehors de l'œuvre. Ces affirmations posent ici la question de la possibilité/impossibilité d'isoler l'œuvre du danseur.

1.4.6 Quelle œuvre?

Pourtant, plusieurs auteurs tentent le coup. Par des analogies et afin de la nommer comme produit en dehors de l'œuvre chorégraphique, ils assimilent

l'interprétation du danseur à une production, une création ou une construction. Chez Legendre (1978), le danseur produit et reproduit l'« effigie » (p.234), chez Dantas (2008), il construit du corps et chez Louppe (1997), il produit du travail et de la signature chorégraphique. Elle dit ainsi que le travail est le :

Dispositif dont le danseur est seul l'inventeur, qu'il met en place lui-même, comme s'il transformait l'ordre de la disparition en recrudescence d'inspiration et de désir ... le danseur ... construit la signature chorégraphique à partir de son propre corps. (p.282)

Elle ajoute que le travail du danseur est « un cas limite de l'activité productive de l'artiste puisque ses 'actes' s'opèrent dans un cadre d'expérience ne débouchant que ponctuellement sur une matière chorégraphique identifiable en tant que telle. » (p.314). Suite à cette affirmation, elle soulève tout de même un questionnement sur les actes créatifs non-identifiés du danseur. Elle affirme que « ...le danseur vit dans le continuum permanent de ses expériences, qu'elles donnent lieu ou non à des actes nettement identifiés (mais ceci ne mériterait-il pas d'être questionné?) comme 'créatifs'. » (p.313-314). Difficile en effet de nommer ce qui disparaît au moment même où ça apparaît. Ce qui n'exclut pourtant pas que ces objets ou ces actes puissent être entièrement œuvre et que le danseur qui les engendre en soit le créateur :

Dans les danses savantes traditionnelles, [...] l'interprète porte toute la danse en lui. Il n'y existe pas une 'écriture' qui ferait de lui autre chose qu'un fidèle et sublime exécutant (*danse formelle*) [...] alors que l'interprète contemporain se veut un 'producteur' du geste qui l'inscrit dans sa propre histoire, un corps au travail dans une pensée, où il se reconnaît. (p.248)

Plus encore, une danse formelle fait difficilement du danseur autre chose qu'un « exécutant » (Newell, 2003, 2007; Fortin et Newell, 2008). Il semble que l'approche du travail d'état ouvre davantage le travail créatif du danseur à une « écriture » et à une production artistique. Le processus de création constitue alors pour le danseur une manipulation de matériaux, dont les états, qui découvrent une gestualité

esthétique portant sa signature. Et, « la singularité de l'individu qui danse est porteuse de sens. » (Leduc, 2007, p.16)

1.5 Concepts-clés

1.5.1 *Interprétation*

Concevoir l'interprétation du danseur comme œuvre peut s'aborder en premier lieu comme le résultat de l'action de « jouer un rôle » ou plus exactement, le *résultat de l'action de « jouer » une chorégraphie*. Cette définition supporte l'idée d'une interprétation comme résultat, comme objet. En outre, l'interprétation chez Eco (1962/1965) constitue la forme finie de l'œuvre pour l'interprète. Prenant en exemple le domaine de la musique, il affirme que « toutes les interprétations sont définitives en ce sens que chacune d'elles est pour l'interprète l'œuvre même. » (p.36) Transposée au domaine chorégraphique, cette idée suppose que l'œuvre chorégraphique et l'interprétation du danseur se confondraient pour ce dernier en un seul et même objet. Cette idée est nuancée par les résultats de la présente recherche au Chapitre 4- Résultats. Néanmoins, elle supporte l'idée que l'interprétation comme œuvre est une conception théoriquement possible.

1.5.2 *Création*

De son côté, le terme *création* renvoie dans son sens restreint à une notion inopérante puisque qu'il éclaire à travers la théorie philosophique, l'impossibilité de réaliser une idée qui n'aurait pas été préalablement pensée (Hubert, 1992; Kintzler, 2006) Ce *sens restreint* du terme *création* indique que « la forme de l'œuvre ne peut pas être l'image d'un modèle préexistant, car alors la forme ne serait pas nouvelle » (Hubert, 1992, p.177). Pourtant, concevoir une œuvre, la créer, demande qu'elle ait été préalablement pensée, qu'un certain modèle préexiste à sa matérialisation. Effectivement, « L'acte même de conception implique une idée préalable » (Hubert,

1992, p.177). Alors que cette théorie de la création ne peut vraisemblablement s'articuler à aucune pratique, Hubert (1992) développe une théorie de la création qu'elle nomme « imitation comme art ». En d'autres termes, il s'agit d'une théorie de la création qui s'articule à la réalité de la pratique artistique. En effet, cette idée de « l'imitation comme art » développée dans la thèse d'Hubert (1992) suit la logique suivante :

a) aucune image **I** ne peut reproduire tous les traits de l'objet imité **r** sinon on aurait un deuxième objet; **I = r = rI = 2^{ième} objet** il s'ensuit que toute image est la production de quelque chose de neuf et non une reproduction; b) l'imitation est un art et présuppose **un agent** ayant **une** intention de faire **une image** et qui se sert d'un **matériau** approprié et d'un **modèle**. (p.175)

En outre, Launay (2001, p.95) exprime que le danseur crée de nouvelles fictions en altérant le geste. Ici, la préexistence d'un modèle est implicite à l'action d'altérer et la fiction créée est définitivement un « être neuf », qui n'existait pas avant sa création. Et si on replace dans le contexte de ma recherche et de mes préoccupations cette idée de la création comme étant un « Acte par lequel un artiste produit une œuvre » (CNRTL, 2005), il devient pensable d'affirmer que la création est un acte par lequel un danseur produit une interprétation à partir d'une image, d'un modèle ou de tout autres outils ou matériaux. De cette manière, la créativité, dont le travail a été abandonné dans la formation des danseurs au profit de la figure émergente du chorégraphe à la fin du 19^{ième} siècle, redevient essentielle. En définitive, la création d'un artiste, ou du moins d'un être créatif, devrait donner naissance à un *être neuf*.

1.6 Méthodologie

Succinctement, l'autopoïétique semble l'approche la mieux adaptée à mon projet de mémoire création-interprétation. Elle est une approche de recherche en pratique artistique qui s'effectue par l'artiste lui-même (Gosselin et Le Coguiec, 2006). Aussi, cette approche en tant que démarche générale prend en compte ma

subjectivité en tant que chercheuse et c'est un enjeu important de mon étude qui est d'une part qualitative et qui d'autre part, s'articule à mes savoirs pratiques, corporels. En questionnant l'objet, le *quoi* de mon art, je m'inscris de plain-pied dans une démarche de recherche autopoïétique.

En outre, l'initiation à la recherche en pratique artistique nous révèle l'absence de méthodologie propre au champ. Inspirée de Gosselin et Le Coguiec (2006), j'ai donc procédé à un « bricolage méthodologique ». Conséquemment, l'acquisition de données s'effectuant sur le terrain de ma pratique a amené cette recherche qualitative, postpositiviste à porter de façon naturelle un caractère autoethnographique (Fortin, 2006). Ce sont donc des données empiriques de nature autoethnographique qui ont été recueillies dans la mise en œuvre de la recherche. Des données ethnographiques ont aussi été recueillies dans la période de préparation, avant d'entrer en studio. Le travail de l'œuvre d'interprétation a été une reprise de *Soft Wear*, solo chorégraphié par Meg Stuart et dont les matériaux ont été créés avec Varinia Canto Vila. Une certaine affinité esthétique avec l'œuvre de Meg Stuart a été le motif principal de mon choix et se justifie aussi en lien avec mon parcours décrit précédemment. Le solo m'a servi de contexte et les principes qui l'ont engendré m'ont servi de cadre d'expérimentation et d'exploration. Il s'agit entre autres du principe d'*emotional body state*, ou d'état de corps, auquel Stuart se réfère quand elle parle de son travail. et qui se retrouve davantage étayé dans le suivant chapitre⁶.

Brièvement, j'ai commencé par décoder le langage chorégraphique, les formes et les états perçus à partir de la vidéo. J'ai poursuivi parallèlement des explorations attachées aux principes d'improvisation propres au solo. Ultérieurement à la première mise en forme d'un « contenant » chorégraphique, les indications de la chorégraphe sur l'œuvre (intentions artistiques à la création, motivations, idées, etc.) ont été sollicitées afin de nourrir et de légitimer l'œuvre d'interprétation en devenir. Dans

⁶ Voir Chapitre II – Cadre théorique et plus particulièrement les pages 45 à 51.

cette même idée, j'ai assisté à une performance de l'œuvre chorégraphique le 25 janvier 2011⁷. Afin de rendre la recherche pertinente et judicieuse, il était nécessaire de l'inscrire dans un processus complet c.-à-d., du travail d'engendrement à la présentation publique. Amener l'œuvre jusqu'au spectateur constitue en effet la dernière phase nécessaire du travail créateur (Anzieu, 1981).

Concernant l'analyse des données, je me suis inspirée de la méthode d'analyse par théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994) c.-à-d., un acte de conceptualisation itératif, qui permet d'ancrer les données empiriques dans un résultat à mesure qu'elles se présentent. Elle a l'avantage de pouvoir s'effectuer sur n'importe quel corpus de données. D'ailleurs, elle « peut porter directement sur les éléments du monde empirique [...] il est tout à fait envisageable de travailler à partir d'un support vidéo par exemple. » (Paillé, 1994, p.151-152) Aspect important puisque j'ai effectivement utilisé la vidéo et le journal de bord comme outils de cueillette de données.

⁷ Damaged Goods/Meg Stuart et Forced Entertainment/Tim Etchells, *Private Room / Starfucker / Downtime / I'm all yours / Soft Wear*, STUK kunstencentrum, 25 janvier 2011, Leuven, Belgique.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

La création est le drame qui met aux prises l'homme et son milieu, l'homme et son œuvre, et enfin l'homme et lui-même. (Bourgeois, 2010, p.1)

Dans le chapitre précédent, la recension des écrits m'a permis de découvrir certains concepts clés au développement d'une problématique de l'œuvre du danseur dont celui de *l'œuvre chorégraphique comme espace de consubstantialité*. Dans la première partie de ce présent chapitre, l'idée de l'œuvre en tant qu'espace consubstantiel mettra en jeu le principe d'*intercorporalité* développé par Deschamps (1995). La possibilité d'une coexistence du danseur et du chorégraphe en substance dans l'œuvre introduira en deuxième partie l'importance du « milieu » de création, déterminant une certaine genèse de l'œuvre ou du moins, les exigences de son apparition. La répétabilité et la survie comme conditions de l'œuvre d'art questionneront ensuite un autre concept clé c.-à-d., *l'œuvre chorégraphique comme œuvre d'art*. Cette question de *l'œuvre* fait d'ailleurs l'objet d'une investigation approfondie dans *Le désœuvrement chorégraphique* de Frédéric Pouillaude (2009). C'est en proposant que l'objectivation du milieu et des contingences d'existence de l'œuvre participent à l'identité de l'objet qu'il sera possible de conclure cette deuxième partie. En effet, l'œuvre d'art ne se crée que dans le monde, s'intégrant à un milieu qui participe de sa genèse et de son identité. Identité, qui plus est, liée à son actualisation dans un cadre. Cadre (lieu d'exposition) qui dans le cas de l'œuvre

chorégraphique s'avère déterminant à l'établissement de son statut d'œuvre. C'est effectivement en interrogeant plus encore l'œuvre chorégraphique dans la troisième partie de ce chapitre que se découvrira un cadre théorique adéquat à l'œuvre d'interprétation. Les conditions du statut *d'œuvre* seront exposées à partir de Pouillaude (2009) en ce qui concerne la *partageabilité* et *l'itérabilité*, et à partir d'Anzieu (1981), Schaeffer (1997) et Hubert (1992) en ce qui concerne l'impératif de nouveauté. La découverte des conditions du statut d'œuvre d'art fera apparaître la question d'une légitimité de la reprise d'œuvre en danse. Cette question de la légitimité sera introduite dans la 4^{ième} partie et établira les bases du bien-fondé d'une reprise d'œuvre afin d'aborder la question de recherche à même l'étude autopoïétique que je propose c.-à-d. : qu'est-ce que je crée dans l'espace de consubstantialité de *Soft Wear*?

Outre la question principale de recherche, les concepts dégagés de la recension des écrits soulèvent plusieurs sous-questions dans le cadre d'une étude sur la reprise d'œuvre en ce qui a trait à l'interprétation. Ainsi, je tenterai en premier lieu de cerner l'œuvre chorégraphique. Sous quelle modalité peut-on parler d'*œuvre* chorégraphique? On sait déjà son lieu et sa condition – la *scène* – c'est-à-dire, où elle advient. Mais que sait-on de son transport, de sa passation? Elle qui semble marqué par un certain « absentement » (Pouillaude, 2009). Il semble toujours qu'aucune captation vidéo ne soit l'œuvre. En effet, elle ne constitue qu'une trace parmi tous les documents adjacents à l'avènement de l'œuvre (programmes, publicité, critique, analyse, etc.), témoins d'un moment, d'un espace-temps circonscrit.

Et le corps? La transmission s'opère souvent grâce à la tradition orale dans un 'corps à corps', d'interprète à interprète. Il y a peut-être ici un certain phénomène merleau-pontien d'« intercorporalité » qui refait surface participant de la transmission à la fois au public et aux futurs danseurs de la pièce. L'*intercorporalité* selon Deschamps (1995) serait même « à l'origine de l'expérience perceptive [...] »

antérieure à l'intersubjectivité » (p.80). Ce principe d'imitation par contagion quasi inconsciente participerait donc de façon inhérente dans l'exercice de passation d'un rôle. Mais qu'est-ce qui est ainsi passé? La notion de substance comme le noyau dur de l'œuvre interprétative pourrait offrir une réponse à cette question.

2.1 L'œuvre chorégraphique comme espace de consubstantialité

Il a été établi dans le chapitre précédent que plusieurs auteurs reconnaissent le statut complémentaire et même indissociable du (des) danseur(s) et du chorégraphe dans l'œuvre chorégraphique. C'est ce qui m'a amenée à avancer l'idée que l'œuvre chorégraphique serait effectivement, un espace de consubstantialité. La scène, où l'œuvre chorégraphique se déploie, devient le lieu où se dépose en substance, à la fois la création du chorégraphe et celle du danseur eux-mêmes astreints au principe d'intercorporalité. Avant d'exposer ce concept phénoménologique fort éclairant à propos de l'interpénétration des corps et de l'osmose des substances, il serait à propos de définir ici la notion même de substance. En effet, on peut maintenant se demander quelle substance se dépose dans l'œuvre?

D'abord, la substance se définit comme ce qui est essentiel, ce qui est principal. C'est la fondation, ce qui reste stable et permanent, c'est « Ce qui existe en soi, de manière permanente par opposition à ce qui change. » (CNRTL, 2005) Ce qui se dépose ainsi serait l'essentiel de ce que propose respectivement le chorégraphe et le danseur en création par exemple, par opposition à leurs inflexions *du jour*, leurs affections passagères. Plus encore, on pourrait dire que c'est leurs postures plutôt que leurs attitudes qui s'établissent dans l'œuvre chorégraphique et lui donnent sens. Cette dernière devient un espace de consubstantialité où à la fois quelque chose du chorégraphe et quelque chose du danseur coexistent. Ce quelque chose, est ce qui dans leur création respective perdure en dehors de leur corps spécifique, en dehors de leurs états d'âmes ponctuels et, au contraire de ce qui se modifie, peut être conservé

et passé dans d'autres corps. Ceci, sans que le sens de l'œuvre initiale en soit affecté, bien que ces autres œuvres puissent la révéler sous d'autres jours. C'est pourquoi on peut penser qu'un rôle pourrait être dansé par différents danseurs sans que se métamorphose le cœur de l'œuvre interprétative, bien qu'elle se transforme sans aucun doute. J'ai moi-même participé à la passation d'un rôle de mon cru⁸. Devant le spectacle de cette nouvelle interprétation à laquelle j'ai assisté en représentation, je n'ai pu m'empêcher de reconnaître une certaine substance de moi en dehors de moi, s'articulant dans la distance subtile entre mon œuvre d'interprétation et celle paradoxalement unique et originale de sa recreation par un autre danseur. C'est dans cette distance entre ce qui perdure, ce qui constitue le noyau dur, le cœur de l'œuvre interprétative, et l'attitude singulière et individuelle d'un danseur, que se trouve peut-être la création de l'interprète en danse.

En somme, on peut croire que la consubstantialité immanente de l'œuvre chorégraphique résulte d'une transmutation, d'un amalgame des corps multiples en une seule globalité et s'opère en amont de la performance. Cette opération s'apparente au phénomène que la phénoménologie observe comme une manifestation de la circularité des corps et que les neurosciences expliquent par l'action des neurones miroirs.

2.1.1 Intercorporalité, effet de transport et présence nécessaire

Le concept phénoménologique d'intercorporalité illustre une certaine circularité du corps (Deschamps, 1995) et participe de cette façon de la notion de consubstantialité propre à l'œuvre chorégraphique. De plus, la création chorégraphique se déroule le plus souvent, pour ne pas dire toujours, en présence d'autrui. Effectivement, le chorégraphe n'« écrit » pas la danse en solitaire. On assiste dans le processus de création à une contagion, et peut-être même une

⁸ Il s'agit du rôle créé dans *U-Usage* pour le groupe de recherche-crédation de l'*Abécédaire du corps dansant* dirigé par la professeure Andrée Martin de l'Université du Québec à Montréal.

contamination rétroactive par contact. Si le terme *consubstantialité* s'impose, c'est qu'il évoque une osmose des substances. Par ailleurs, il ne nécessite pas qu'une présence physique vienne corroborer « l'être » de l'artiste dans l'œuvre. Cette osmose des corps est même la toile de fond de la pratique en danse. On apprend la danse en imitant et les traces de ces contaminations, la plupart du temps inconscientes, peuvent être résurgentes. C'est alors que : « La danse de quelqu'un d'autre transparait en nous, non pas dans un geste ou une coïncidence de forme mais dans une démarche longuement apprise, pratiquée, qui tout à coup reprend sa place, à notre insu. » (Iglesias-Breuker, 1998, p.271). Elle permet de penser que le corps du danseur peut être à la fois son propre corps et les *autres* corps dont celui du chorégraphe. Pour toutes ces raisons, je préfère l'utilisation du terme *consubstantialité* à son synonyme le plus proche c.-à-d., *coexistence*. Ce dernier terme nécessite une simultanéité de présences physiques et nous savons bien que le chorégraphe n'est pas toujours présent sur scène et parfois même absent de la salle tout en demeurant présent dans l'œuvre⁹. Pourtant, la question de savoir comment se transporte dans un partage le geste artistique, du corps qui l'éprouve à celui qui le regarde ne semble pas encore chose évidente. À sa manière, Godard démystifie le problème. Ainsi, c'est dans l'acte de perception même que le mouvement de l'autre me mettrait en mouvement. Godard (1995/2008) nomme « effet de transport » cette répercussion de « **l'empathie kinesthésique** » (Godard, 1995/2008, p.239). Une conséquence de la perception elle-même qui installe parfois une certaine confusion perceptive. En effet, « il arrive que nous ne sachions pas si c'est notre train qui bouge ou celui qui nous côtoie à l'extérieur » (Godard, 1995/2008, p.239).

⁹ Les Carnets Bagouet sont un exemple parlant de la survie substantielle d'un chorégraphe malgré son corps absent; une initiative d'interprètes visant à conserver le répertoire de Bagouet suite au décès du chorégraphe éponyme.

Par ailleurs, l'*intercorporalité* et l'*effet de transport* permettent d'affirmer que le chorégraphique fait œuvre¹⁰. Ils accordent effectivement à l'œuvre chorégraphique de rencontrer une condition primordiale de l'œuvre d'art : être partageable. Du moins peut-on croire que les mouvements dans l'œuvre le sont.

Au-delà d'une phénoménologie de la circularité des corps et d'une analyse de la perception du mouvement, l'idée de consubstantialité n'est pas très loin d'un retour historique aux origines du ballet. L'œuvre chorégraphique est bien plus aujourd'hui une œuvre d'art totale que l'œuvre d'un seul auteur.

Les notions de compagnie et d'auteur à proprement parler s'estompent au profit d'une sorte d'association d'artistes qui sont tout autant danseurs que chorégraphes et se réunissent autour d'un projet donné. De plus, ils s'associent volontiers à des plasticiens ou des musiciens qui viennent oblitérer l'homogénéité de l'œuvre, retrouvant ainsi, finalement, l'origine du ballet. (Izrine, 2008).

D'autre part, le chorégraphe, dont le titre porte la confusion immanente au principe d'écriture du geste, est parfois davantage le 'metteur en place' du dispositif d'existence de l'œuvre chorégraphique. Au contraire d'une association autour d'un projet ou d'un collectif *qui signe*, mais dans cette même idée de dispositif d'existence de l'œuvre, Bagouet par exemple « revendique la notion de direction de danseurs » (Ginot, 1999, p.184) plutôt que celle de chorégraphe. Le chorégraphique comme écriture est ici pluriel et se fait en présence du chorégraphe et des danseurs. Dans un travail de recherche sur la reprise d'œuvre, Iglesias-Breuker (1998) témoigne aussi de l'exigence de la présence de l'autre dans une rencontre physique ou même psychique:

la danse n'existe que dans l'acte et la mémoire du danseur se fait en dansant, c'est-à-dire au présent. Cette *actualisation* de la mémoire ne s'est jamais faite, dans notre expérience, sans l'intervention d'un *catalyseur* humain. Soit par passation directe des auteurs ou de danseurs ayant créé les œuvres, soit par la

¹⁰ Idée qui est davantage explicitée à la partie 2.3. *L'interprétation comme œuvre : le créateur et son œuvre* p.37

rencontre, au-delà du temps et de l'espace, avec la pensée d'un être humain qui nous éclaire. (p.264)

L'hypothèse d'une consubstantialité dans l'œuvre chorégraphique soulevée par l'indissociabilité du danseur et du chorégraphe s'est expliquée entre autres à travers le phénomène d'intercorporalité observé par la phénoménologie. En outre, ce phénomène permet de concevoir que la substance corporelle est partageable. C'est parce que la substance du danseur perdure dans l'œuvre chorégraphique qu'il m'est aussi possible de penser l'interprétation comme œuvre. Par ailleurs, le chorégraphique comme écriture devient pluriel et impensable en l'absence d'un autre. Il s'agit d'une écriture de la rencontre à laquelle au moins deux artistes en présence se livrent. Suivant ces idées, l'œuvre chorégraphique est un espace de consubstantialité qui requiert une rencontre au présent et qui s'inscrit dans un milieu.

2.2 L'œuvre d'art : Le créateur et son milieu

Maintenant qu'il est pensable que l'œuvre chorégraphique s'institue en espace de consubstantialité à l'intérieur duquel plusieurs créations/substances s'amalgament, l'œuvre chorégraphique se doit encore de répondre aux critères de l'art. Ces critères de reconnaissance du statut d'œuvre d'art, ceux qui distinguent l'objet d'art du simple objet, exigent de l'œuvre chorégraphique d'être à la fois partageable et pérenne (Pouillaude, 2009). La reprise d'œuvre en danse pose spontanément la question de la permanence de l'objet car pour être repris, l'objet doit avoir perduré jusque-là. Elle soulève aussi la question de la mémoire – pour qu'il y ait passation, il doit y avoir une mémoire (ou des mémoires).

Cette tension [...] entre l'évènement et sa répétabilité, vaut pour les arts de la scène en général. Elle est cependant masquée, ou plutôt domestiquée, par un partage que la tradition théâtrale et musicale a su rendre évident : le partage entre l'œuvre et sa mise en scène, entre le texte noté et son interprétation. Qu'une telle structure disparaisse, et la tension apparaîtra de nouveau, violente

et indépassable. Tel est le cas du « théâtre de la cruauté ». Tel est également, selon nous, le cas des œuvres chorégraphiques. (Pouillaude, 2009, p.93)

À quoi s'articule le durable de l'œuvre si ce n'est son histoire. Ou du moins, est-il possible de croire que son histoire contienne les exigences de son apparition et de sa résurgence? Ce sont de ces interrogations dont il sera question par le biais de cette troisième exigence de l'art : apporter du nouveau. En effet, certaines théories de la création stipulent que l'œuvre d'art doit être un *objet neuf* (Hubert, 1992; Schaeffer, 1997; Anzieu, 1981). Cependant, Schaeffer (1997) rappelle que « ce qui est nouveau ne peut jamais se manifester que sur le fond de ce qui est déjà familier. » (p. 75-76) C'est dire que la création d'une œuvre nouvelle, implique un ancrage dans le monde, des outils, des matériaux, un imaginaire, un milieu, un *déjà là*. C'est dans ce *déjà là* et dans la reconstruction de sa genèse que je pense possible de découvrir l'œuvre.

Le travail de recherche mené par Iglesias-Breuker (1998) permet aussi de penser l'œuvre interprétative en tant que travail sur une mémoire ou des mémoires, une récréation à partir de savoirs objectifs et subjectifs divers. Ainsi, « Un réel travail de remémoration fera alterner recherche objective, active, et disponibilité intérieure – le laisser-faire –, nécessaires à toute résurgence. » (p.264) En somme, il s'agit autant d'un travail sur le *déjà là* du corps que sur celui de l'œuvre. Un travail d'anamnèse, de reconstitution qui appelle ces savoirs objectifs et subjectifs au processus de récréation.

La notion de filiation et d'identification héroïque d'Anzieu (1981) se rapporte aussi de façon éclairante à un *déjà là* nécessaire à l'œuvre (chorégraphique ou interprétative) d'exister. Ce dernier affirme que la création réclame en premier lieu « une filiation symbolique à un créateur reconnu. » (p.16). Plus précisément, elle réclamerait un ancrage dans un courant, une tradition et assurément aussi dans un milieu qui aura été propice à notre rencontre avec cet élément déclencheur. Car pour

Anzieu (1981), la création est tributaire d'un *décollage* agissant sur nos dispositions créatives pour les engager dans une création. Il dit ainsi que les œuvres exceptionnelles « enclenchent chez quelques lecteurs prédisposés (*créatifs*) [...] un travail créateur analogue à celui qui leur a donné naissance » (p.47). Par ce facteur de filiation, s'affirme l'ancrage de la création dans le milieu du créateur. Anzieu (1981) ajoute que dans le déroulement logique de la création, le maître sera renié : « Sans cette filiation, et sans son reniement ultérieur, pas de paternité possible d'une œuvre. » (p.16) C'est peut-être ce qui a fait avancer la danse contemporaine vers une certaine contestation des modèles de compagnies réunies autour d'un seul nom. Izrine (2008) dira en ce sens :

à partir des années 1990, les nouveaux chorégraphes, issus de la génération de la « Nouvelle Danse » des années 1980, mettent en question le statut du chorégraphe tout-puissant. [...] contestent la notion de compagnie constituée autour d'un seul auteur et le concept d'« écriture » chorégraphique comme signature unique de l'œuvre. [...] Nombre d'entre eux choisissent alors [...] une forme plus « performative », où chacun des interprètes intervient pour ce qu'il est. Il ne s'agit donc plus de fixer un tracé gestuel déterminé qu'un danseur viendrait interpréter en le réitérant à chaque représentation, mais de la mise en place d'un cadre provisoire susceptible d'être réexpérimenté par chacun des interprètes au fil des spectacles donnés. (pas de page)

Enfin, la filiation, le milieu et l'historicité des œuvres font état d'une paternité mais aussi de la possibilité d'une transmission et conséquemment d'une possible permanence. S'il est possible d'objectiver leurs fondements, les œuvres, même les plus métaphysiques, semblent pouvoir être transmises, répétées et recrées.

2.3 L'interprétation comme œuvre : Le créateur et son œuvre

Privilégier l'autonomie du sujet dans le mouvement scénique [...] amène à faire de l'interprète l'auteur de son geste. Delsarte parlait ainsi d' « esprit de l'auteur », dans le sens où pour lui l'auteur/acteur peut produire une expression vraie, à condition d'agir d'après une

intention accordée à sa nature propre [...] en rapportant l'expression à une unité d'intention et de sentiment. (Faure, 1998, p.29)

Pour résumer ma pensée jusqu'à maintenant, il faut dire que le danseur est créateur dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chorégraphique. Idée qui a été soutenue entre autres à travers le concept d'*intercorporalité*. Il faut aussi ajouter que dans la mesure où les conditions de son ancrage dans le monde et de son histoire soient objectivables, l'œuvre du danseur est actualisable donc répétable.

Maintenant, le danseur-interprète créateur est une idée qui suggère le concept d'*interprétation comme œuvre*. Ce dernier va dans le sens d'une interprétation-résultat comme dans la définition suivante : « résultat de l'action de jouer un rôle » (CNRTL, 2005). Cette définition de l'interprétation théâtrale est-elle applicable à la danse? Généralement, le rôle en danse contemporaine, contrairement au rôle en théâtre, existe rarement en tant qu'entité de signe, en tant que texte en dehors de sa mise en scène. Pourtant, il semble possible de penser la partition chorégraphique comme un texte. Un texte qui s'écrit par ailleurs à même sa mise en scène, comme le *théâtre de la cruauté* d'Artaud (1964); aucune scission entre l'œuvre, sa mise en scène, son interprétation.

En outre, plutôt que l'interprétation comme objet, il est aussi possible d'exposer l'idée d'interprétation comme processus. Eco (1962/1965) expose le processus interprétatif comme un ensemble des comportements qui peuvent être observés à la fois chez l'interprète (musicien) qui exécute l'œuvre et cet autre interprète que constitue le spectateur qui apprécie l'œuvre. Il dit ainsi que « les deux opérations peuvent être considérées comme des modalités différentes d'une même attitude *interprétative*. » (p.38) L'interprétation devient l'opération commune à tous devant un code livré par un artiste ou par le monde. On pourrait même penser que les processus d'interprétation pénètrent toutes nos communications et nos actions quotidiennes. L'interprétation se révèle un point fugace au sein de la création et le

processus interprétatif, un événement récurrent dans tous processus de construction, de création. Il se poursuit dans le sillage de l'œuvre et de sa rencontre avec le spectateur. Conséquemment, tout artiste (tout être humain) interprète le monde. Plus encore, le processus interprétatif est subordonné au processus créatif :

L'illusion propre au travail créateur et qui assure sa supériorité sur le travail du rêve, du deuil ou de l'interprétation, c'est de croire et de faire croire que ce que je suis, ce que vous êtes, ce qu'est le monde et aussi ce qu'il n'est pas mais que d'autres mondes innombrables pourraient être, oui, que cela ou ceci peut à la fois être infini et être unique, c'est-à-dire tout. (Anzieu, 1981, p.140)

Dès lors, s'achèverait la pertinence de creuser davantage la question de l'interprétation qui semble d'emblée subalternisée à la création. Suivant cette perspective, l'interprétation est une opération construite – par notre milieu, nos expériences, etc. - tandis que la création suggère une construction nouvelle. Nos interprétations relèveraient d'un registre automatique, inconscient et s'appuieraient le plus souvent sur des *habitus* aussi pervers qu'ils font sens en dehors de toute raison explicite : « les *doxa* et autres pré-catégorisations de l'esprit (et du corps) [...] embuent notre possibilité de comprendre, notre vision du passé, notre capacité à devenir. » (Iglesias-Breuker, 1998, p.270) et peut-être même notre capacité à créer. Alors que la création, bien que teintée de ces mêmes facteurs, demande qu'on démasque les contraintes fortuites de notre pratique pour apporter un nouvel objet dans ce milieu. L'importance de la notion de création et, par conséquent, de celle de créativité qui émergent ici méritent de s'y attarder afin d'aborder certains ancrages théoriques de ma problématique qui investigate je le rappelle, l'œuvre du danseur en situation de reprise de rôle dans l'espace consubstantiel de l'œuvre chorégraphique.

Faisant encore une fois référence à l'interprète-musicien, Eco (1962/1965) affirme que l'interprétation constitue la forme finie de l'œuvre pour l'interprète. Il nous permet ainsi de penser que l'œuvre de l'interprète-musicien a une forme et qui plus est, une forme finie, du moins au moment de cette exécution. Il s'agit encore une

fois de soutenir que l'interprète, mais plus précisément le danseur, est créateur d'œuvre d'art. Jaques-Dalcroze (1965) ajoute que :

L'interprète (*musicien*) n'est un artiste véritable que s'il est capable non seulement de donner, mais – après avoir reçu avec soumission et joie le don merveilleux de l'œuvre – de créer à nouveau ce qu'il a reçu et de livrer aux autres, mystérieusement confondues, l'essence de l'œuvre et l'essence de lui-même. (p.127-128).

Appliqué au cadre de la présente étude, il rejoint l'idée que ce qui est essentiel, que la substance du danseur serait aussi présente dans l'œuvre « livrée », qu'elle se confondrait même à l'essence de l'œuvre au moment de sa présentation au public. Cette conception d'un interprète-passeur est aussi présente chez Lamirande (2003) et Leduc (2007). En outre, cette pensée s'appuie aussi chez-elles à travers une analyse des théories existantes à propos des autres arts « allographes »¹¹, arts qu'on dit indépendants de leur matérialisation et qui relèvent de l'actualisation d'un texte dont le théâtre et la musique. Au contraire, les œuvres « autographes » « s'identifient à leur matérialité et sont des objets uniques » (Fontaine, 2004, p.16) comme la peinture ou la sculpture. La danse serait cet art allographique le plus « fragile » de tous puisque le texte préalable n'est pas un texte écrit (Pouillaude, 2009). C'est le sophisme dans lequel je me suis pour ma part employée à ne pas tomber en évitant de faire un trop grand nombre de rapprochements entre la danse et les autres arts d'interprétation qui s'appuient pour leur part sur un texte « extérieur ». Ce dernier est le plus souvent inexistant en danse sauf dans les rares cas de notation. Exceptions qui confirment par ailleurs la règle que la notation n'a jamais véritablement intégré la pratique. Cette différence fondamentale assigne plus spécifiquement à la danse les problèmes liés à la transmission et à la reprise des œuvres. Suivant cette optique, il me faudra

¹¹ Les termes *allographe* et *autographe* sont cités à la fois chez Fontaine (2004) et Pouillaude (2009) en référence à Nelson Goodman, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols* (1968), Indianapolis, Hackett, 1976, trad. Fr., Langages de l'art, Nîme, Chambon, 1990.

approfondir la notion d'œuvre d'art pour explorer plus encore la possibilité de l'œuvre du danseur.

Comme il a été dit plus tôt¹², il semble que deux conditions s'avèrent nécessaires pour que l'on soit en présence d'une œuvre d'art : que l'objet soit partageable et qu'il dure. Dans cet ordre d'idées, « Arendt lie la permanence de l'art au support de l'œuvre, à la matière de l'objet » (Fontaine, 2004, p.15). Si on se soumet à l'exigence de la permanence de l'objet comme condition de l'art et que cette permanence ne puisse s'inscrire dans un instant mais seulement dans une matière, la danse n'est effectivement pas un art, du moins conceptuellement. À l'opposé, sous l'angle de Deleuze et Guattari, une danse mémorable durerait dans l'éternité du souvenir¹³. Ainsi, le support de la danse étant le corps avec son caractère impermanent, en perpétuel devenir, cette danse devient au même titre que le corps, un objet saisissable par instant.

Encore une fois, la condition de l'œuvre d'art est double : elle doit être partageable avec autrui et doit survivre dans le temps. De cette manière, l'interprétation du danseur devient œuvre si elle « peut s'extraire du sujet qui l'initie et survivre à sa disparition. » (Pouillaude, 2009, p.76-77). Le concept d'intercorporalité dont il a été question au sujet de l'œuvre chorégraphique refait surface. Le corps : « possède la capacité d'être en relation avec le monde à l'extérieur de lui et, à ce titre, d'être un sujet sentant, et il a également la possibilité de revenir sur lui-même, d'être pour lui-même son propre objet, soit un objet senti. » (Deschamps, 1995, p.77). C'est dire que les corps du danseur qui danse et du spectateur qui est témoin, peuvent à la fois être affectant pour autrui et affecté de leur

¹² Chapitre II- Cadre théorique et plus particulièrement en section 2.2 L'œuvre d'art : Le créateur et son milieu (p.35)

¹³ « ce qui se conserve en soi, c'est le percept ou l'affect. » (Fontaine, 2004, p.17) Voir aussi : Deleuze, G. et Guattari, Félix. (1991). Percept, affect et concept. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (p.154-188). Paris: Éditions de Minuit.

propre présence. Qu'est-ce que créer un geste? Est-ce que le geste créé est une œuvre d'art? Bien difficilement et à la seule condition de se détacher et de devenir un objet partageable. Pas impossible puisqu'en encadrant l'objet sur une scène (n'importe quelle scène), il devient commun à tous les spectateurs. Ainsi, l'objet *geste artistique* remplirait de cette manière une condition de l'œuvre d'art, celle de la partageabilité. Pouillaude (2009) affirme en ce sens que « la danse n'échappe à l'absence d'œuvre qu'en produisant du sens, lequel ne s'adresse à autrui que selon un dispositif établi, nommé « scène ». » (p.91). Pour qu'il y ait œuvre, il implique que des conditions minimales d'existence témoignent de l'objet. On voit ici apparaître une condition essentielle à l'élaboration d'une étude sur un sujet qui concerne l'art de la danse : l'importance de porter l'expérience de la reprise jusqu'à sa mise en œuvre, sa mise en spectacle, sur scène. Afin que l'interprétation dure et soit partageable elle doit ainsi être montrée. Bien que la danse, bien que les gestes du danseur puissent durer et soient partageables, bien que l'interprétation puisse résulter d'un processus créatif, s'agit-il de création?

2.3.1 Création, créativité et processus créatif

Ainsi, création, conception et invention sont des termes inséparables et de plusieurs manières équivalents. Ils sont tous responsables de l'apparition d'un être neuf :

La création [...] c'est l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public. (Anzieu 1981, p.17).

Dans le cas d'une reprise d'œuvre, n'est-il pas plutôt question d'imitation? L'imitation est en fait au cœur de la question du passage et de la création pour le danseur. Jusqu'à quel point j'imite ton mouvement? Qu'est-ce que j'imite? La notion d'appropriation sur laquelle Lamirande (2003) se penche dans son mémoire fait écho

à ce moment d'imitation qui altère et transforme *ton* geste en *mon* geste. Ce processus d'appropriation sous tend en outre au moins un enjeu créatif. S'approprier un geste, le faire sien, c'est effectivement l'altérer, le changer en soi et pour soi d'abord et avant tout. Plus encore, « Altérer un geste, c'est le 'fictionner' autrement. » (Launay, 2001, p.95). Construire une autre fiction c'est créer une fiction nouvelle. Ceci appelle l'imaginaire et l'imaginaire, de nouveaux états de corps. En outre, retrouver les conditions d'existence d'une œuvre chorégraphique, c'est retrouver les intentions et la pensée qui l'ont fait naître. Le recours à l'imaginaire, aux imaginaires sensoriels (tactiles, visuels, olfactifs, auditifs, kinesthésiques), permettent d'accéder à d'autres état d'esprit, d'autres états de corps (Iglesias-Breuker, 1998). Indifféremment dans le processus de création chorégraphique ou dans la reprise d'œuvre, le danseur en s'appropriant un geste prédonné crée un nouveau geste, re-fictionné, altéré, bien que l'œuvre en soi reste intacte – mais le reste-t-elle? Cette possibilité d'une identité à la fois singulière et multiple de l'œuvre chorégraphique sera davantage sondée dans la quatrième partie. Pour l'heure, être créateur engage au moins d'être créatif.

La créativité, terme emprunté selon Deschamps (2002) au mot anglais « creativity », fait effectivement référence à un ensemble de facultés que l'on suppose présentes chez l'artiste mais qui ne lui sont pas exclusives. Par conséquent, la créativité se présente « comme un ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit qui peuvent se cultiver et que l'on trouve sinon chez tous [...] du moins chez beaucoup. » (Anzieu 1981, p.17). Suivant plus spécifiquement la perspective phénoménologique de Deschamps (2002), la créativité se pose comme « une manière d'être pour le créateur, à savoir : un type de rapport et de présence au monde qui s'incarne dans le corps et par le corps de l'artiste. » (p.116). L'artiste serait un corps qui perçoit de manière particulièrement créative le monde qui l'entoure. Cette perspective se distingue des autres paradigmes en sciences sociales qui observent le phénomène à travers l'objectif d'un modèle de cause à effet : la psychanalyse

cherchant la pathologie, la philosophie tentant d' « expliquer le processus de créativité. » (Deschamps, 2002, p.14), et la psychologie élaborant des théories de la personnalité créative. (Royer, 1998).

le processus par lequel l'œuvre va venir se trouve incorporé dans la manière d'être-au-monde de l'artiste, par la manière propre qu'a celui-ci d'habiter le monde et d'exprimer ce qu'il saisit de lui-même et du monde; ce qui diffère d'une explication causale de la créativité qui se rend tributaire de fonctions cognitives et physiologiques ou d'opérations neuro-psychologiques, par exemple. (Deschamps, 2002, p.116)

Suivant cette perspective, le processus créatif s'inscrirait dans *la manière* dont mon corps perçoit ce monde qui l'entoure. Répondre ainsi à la question - De quelle manière le danseur (je) crée? - peut dès lors m'informer sur l'œuvre en genèse. C'est pourquoi ici, la recherche-crédation s'impose dans une certaine mesure. Disons déjà que ma condition de danseuse me permet d'être au plus près du sujet. Cette proximité est souhaitable et peut-être même nécessaire dans le cadre d'une étude qualitative d'inspiration constructiviste et phénoménologique.

Enfin, si l'état se définit ainsi que la créativité comme : « Manière d'être » (CNRTL, 2005), on peut penser que la création s'inscrit avant tout dans un certain état. Quand l'état se fait le matériau et la finalité d'une création, l'œuvre devient alors la création elle-même. Artaud (1964) ajoute que la reconnaissance du lien de dépendance des passions, des affections, aux variations plastiques du corps, permet d'étendre notre pouvoir, notre autonomie.

2.4 Le créateur et lui-même : Les états de corps

Aborder de but en blanc la notion d'état de corps ne va pas de soi. Je m'emploierai donc en premier lieu d'éclairer l'étymologie du terme afin d'en établir la portée en regard du danseur-crédateur. Le terme *état*, s'il est défini comme précédemment c.-à-d., « manière d'être », origine du latin *affectio* (Quicherat et

Daveluy, 1899, p.47) d'où dérive en français le terme *affection*. Dans la psychologie ancienne, *affection* est défini pour sa part comme un « État modificatif du corps, sensation » (CNRTL, 2005). La psychologie moderne du 20^{ième} siècle parle plutôt d'une « Modification qui affecte la sensibilité, sentiment, passion » (CNRTL, 2005). Il est ainsi concevable que notre corps soit affecté de différentes manières, par différents procédés ou techniques corporelles. Les différentes affections modifient nos états émotifs, sensoriels, ou cognitifs et transforment jusqu'à la plastique du corps.

Maintenant, le travail esthétique que j'ai abordé comme « milieu naturel » de la recherche, fait du travail d'état son argument et sa raison. Le danseur qui travaille les états de corps, travaille de cette manière à ses propres états et aux différents procédés d'affection. Dans ce type d'expérience, on se rend compte que ce qu'on imagine ne correspond jamais exactement à ce qui se passe réellement dans le corps. (Stuart, 2010).

D'abord, impossible de ne pas être dans un état (Stuart, 2010a), qu'il soit « représenté par l'émotion » ou qu'il « se manifeste en terme physique [...] Ou en terme d'énergie » (p.20). Par ailleurs, les états peuvent être reliés comme chez Louppe (1997) aux « possibilités stylistiques » qui inclinent vers certaines sensations et qui, « en-deçà de toute articulation en une globalité close. » (p.283), déterminent fondamentalement l'œuvre chorégraphique. Les états passent dans le plan esthétique alors que « la danse comme poétique du mouvement ne vaut ni par l'originalité ni par la configuration spatio-temporelle de ce dernier, mais par l'intensité de l'expérience qui le porte » (p.108). Le travail du style rejoint évidemment le travail d'état en ce qu'il travaille sur l'en-dessous du geste et l'élève à l'artistique ouvrant un espace de création plus vaste au danseur que la simple reproduction mécanique. Il s'agit du style « abordé en terme de 'préférence'. Mais cette préférence est beaucoup plus profonde (*que la préférence du vocabulaire*). Elle concerne davantage, dans l'histoire

du sujet [...] des strates créatrices [...] Non pas ce qu'est le mouvement, mais ce vers quoi il incline. » (Louppe, 1997, p.129) Il semble que le geste devienne artistique au moment où le danseur, par exemple, est en état d'attention au geste. Il l'élève à l'artistique comme une création mouvante qui le change et se change en lui indéfiniment au gré des reprises. Transfigurer « un geste banal [...] en acte artistique par la seule prise de conscience de l'expérience en cours. » (Louppe, 1997, p.108) est-ce l'art du danseur? Pour Louppe (1997), « Le style en fait serait [...] le vrai texte, qui bruisse sous le langage chorégraphique. » (p.130-131) Au demeurant, l'état désigne ici un certain 'texte' qu'on pourrait comprendre comme le texte de l'œuvre d'interprétation, un texte qui serait vraisemblablement écrit à même la sensation. En somme, les choix toniques et stylistiques sont inextricablement liés à une attitude ou un état intérieur. Le travail et les choix effectués sur ces états inscrivent des qualités et une individualité au mouvement devenu 'geste artistique'. La condition de la durée revient ici hanter le discours. Comment se conservent des œuvres inscrites sur la sensation?

À nouveau, la notion d'état permet d'affirmer plus encore la pérennité d'une « œuvre d'art action » (Martin, 2008) telle que l'œuvre interprétative en danse. Effectivement, la notion d'état est souvent liée à la notion de durée ainsi qu'à la mémoire et à la remémoration. C'est un certain état d'esprit « visionnaire » qui a permis à Iglesias-Breuker (1998) par exemple de trouver la justesse d'interprétation dans sa recreation d'un solo d'Hanya Holm. Elle affirme alors : « Ma vision, mon imaginaire avaient ouvert les portes à un état de corps qui rendait possible l'acte juste, et avec cette justesse mon corps avait trouvé les traces d'une technique délaissée. » (p.268)

En réalité, il semble que l'état constitue le noyau stable de l'œuvre d'interprétation. C'est ce qui nous permet d'avoir une prise sur ce qui disparaît sans cesse dans le geste.

le mouvement – tout comme le corps qui en est le vecteur – ne s’appréhende que dans le devenir. [...] Le mot « état » constituerait alors un antidote à la désagrégation permanente du geste et libérerait le corps de l’inertie qui le projette sans cesse en avant – aussi longtemps que « l’état/étant » demeure identifié. (Guisgand, 2004, p.5).

Guisgand (2004) rejoint ici la notion d’œuvre deleuzienne comme « ce qui se conserve en soi » (Deleuze et Guattari, 1991, p.154). Il recoupe de la même manière la notion de *durée* en abordant ce qui a le pouvoir de persister. Deleuze et Guattari (1991) disent ainsi « Un monument (*une œuvre d’art*) ne commémore pas [...] mais confie à l’oreille de l’avenir les sensations persistantes qui incarnent l’évènement [...] toujours en devenir » (p.167). Et ce qui dure peut être remémoré et vice versa. En effet, « un danseur peut retrouver un état corporel formé d’indices respiratoires, toniques ou émotionnels à des fins d’interprétation. Ce noyau – fruit des heures passées en studio – reste pérenne dans l’interprétation » (Guisgand, 2004, p.6).

Dans un même ordre d’idées, Stuart (2010a) suggère que les états constituent une somme d’indices. Ils sont de plus porteurs de sens et de sensations à la fois pour le danseur et le spectateur en stimulant leur imagination :

Dans les états vous travaillez avec des relations obliques. Le corps est un champ où viennent interagir des flux mentaux, des émotions, des énergies et des mouvements, trahissant l’écart qui sépare les actions des états. Les frottements et frictions internes créent des liens et des répercussions inattendues, révélant et maquillant, exprimant la façon dont les gens tendent généralement à contrôler leur esprit et leurs réactions. [...] Cette opacité partielle stimule à la fois l’imagination du performer et celle du spectateur. (p.21)

Pour sa part, Laban a identifié six états possédant chacun quatre variations qui n’ont pas, quant à elles, été nommées. Ces états se produisent lorsque seulement deux des quatre facteurs d’*Efforts* (*Poids, Flux, Temps, Espace*) se combinent suivant de multiples variations dans leur apparition (simultanée ou successive par exemple) et leur degré d’intensité. Un état est donc pour Laban aussi, l’addition d’au moins deux

éléments. On peut par exemple se trouver dans un *état éveillé* ce qui signifierait dans le cadre d'analyse Laban que les facteurs d'*Efforts Espace* et *Temps* sont dominants et coexistent le temps que l'état demeure observable. L'*état éveillé* serait ainsi défini comme une « conscience, certaine ou incertaine, qui peut survenir soudainement ou progressivement, et qui peut être ample ou concentrée. » (Laban, 1994, p.115). De cette manière, l'état suggère qu'un certain type de présence est engendré.

Il y a [...] des 'états de présence' [...] La présence est plurielle selon l'histoire du sujet-actant [...] Il est conduit par un travail spécifique, et se réclame d'un ensemble de facteurs mis en jeu dont la combinatoire mène à un certain type de l'usage de soi. (Louppe, 2007, p.77).

Ce certain type de l'usage de soi présente le travail d'état comme un travail sur différentes modalités de présence et s'inscrit dans un courant de la danse contemporaine qui « centre plus que jamais sa recherche sur l'affinement de la perception à partir des seules ressources de la présence. » (Suquet, 2006, p.414-415).

2.4.1 L'usage de soi dans « *Soft Wear* »

Ce certain type de l'usage de soi a été nommé *morphing* dans *Soft Wear*, solo de Meg Stuart à l'étude. Cette pratique corporelle, cette tactique d'interprétation fait appel à la capacité du danseur à se transformer. À la différence d'une métamorphose progressive, le *morphing* renvoie à une transformation par partie dissociée prenant l'univers numérique comme modèle. De cette manière, « Le processus de changement est pixélisé [...] le morphing d'un personnage à un autre pouvait, par exemple, commencer par les pieds et remonter lentement vers la poitrine et le visage. » (Canto Vila, 2010, p.203). Ce processus transformatif s'effectue en boucle durant la première partie du solo *Soft Wear* : apparition 'pixellisée', disparition, transformation, apparition 'pixellisée', etc. Ce que le spectateur perçoit concorde avec l'espace entre une représentation identifiable et une figure qui échappe à toutes explications. (Stuart, 2010b) Ce type de travail soulève pour le danseur l'importance du pourquoi du geste;

la forme et la structure externe (le comment) deviennent la conséquence plastique de l'acte juste. La deuxième partie du solo utilise quant à elle une technique de dissociation. Bien que des changements d'états s'opèrent, ils sont davantage liés à la situation géographique du corps. Les hanches sont dissociées et bougées de « l'extérieur ». La présence est fractionnée entre cette partie qui bouge sans arrêt et le reste du corps qui chute dans différentes situations, différentes géographies : au sol, la tête en bas, sur le dos, en planche, à la verticale, etc. Toute la pièce travaille les projections interprétatives du spectateur en mettant cette dramaturgie du corps transformatif au centre de son propos.

La danse moderne et contemporaine s'adosse par ailleurs à cette exacte adéquation entre l'œuvre et le corps *en présence* qui danse. « C'est bien sur une stricte concaténation de l'œuvre et du sujet dansant [...] que repose 'la danse libre' inventée par Duncan » (Pouillaude, 2009, p.273). La danse contemporaine se caractérise aussi par l'abandon d'un code technique commun comme celui dont se sert la danse classique occidentale par exemple. Code qui dans la tradition académique, n'est pas sans participer à la conservation d'un répertoire (Pouillaude, 2009). Comment les œuvres 'sans code' préalable se perpétuent? L'idée d'un code en danse contemporaine devient opérant dans les contacts quotidiens où il est possible d'observer l'apparition d'un « mimétisme inconscient où malgré la singularité des uns et des autres, semble s'inventer une même 'pâte' corporelle, un même *habitus* général de posture et de mouvement. » (Pouillaude, 2009, p.276) Ce même *habitus* tient lieu de code commun au même titre que le code institué en vocabulaire (et même en grammaire¹⁴) de la danse classique. Est-ce la condition d'une création et de sa survie? Car cette fréquentation quotidienne n'est pas toujours possible. Une certaine pratique pigiste - en l'occurrence la mienne - met sur la sellette la condition du

¹⁴ Zorn, F.-A. (1905). *Grammar of the art of dancing*. Boston : Mass (1^{ière} édition) / New-York : Dance Horizons (republiation – sans date).

mimétisme parce que la question quantitative du nombre de contacts et de la fréquence pour permettre à cette contagion d'opérer demeure floue. Rencontrer une seule fois, deux fois. Qu'est-ce qui paraît suffisant, acceptable, supérieur ou seulement bon pour légitimer une reprise et encore dire qu'il s'agit de l'œuvre originale? Si on n'est en relation que quelques semaines par année? Si dans la reprise de rôle le danseur précédent n'assure pas la passation 'corps à corps'? Les autres danseurs, le chorégraphe, le directeur des répétitions se substituent alors la plupart du temps à la place de l'autorité de ce danseur absent. Ils participent tout autant à la transformation de l'œuvre d'interprétation antérieure qu'à la restauration en une nouvelle autorité pour l'œuvre. Opération assurant, paradoxalement peut-être, la survie de l'œuvre. Ainsi, la légitimité d'une reprise pourrait être entérinée comme la condition de sa propre survivance.

retrouver une écriture chorégraphique déterminée selon d'autres chemins corporels que ceux initialement suivis (*qui permettent l'émergence de nouvelles interprétations*) n'est pas sans évoquer le modèle de ce que Genette entend par pluralité opérable [...] pour un seul et même texte, deux chemins d'écriture (Pouillaude, 2009, p.283).

C'est dire que la reprise autorise à l'œuvre interprétative et à l'œuvre chorégraphique d'exister en tant qu'œuvre en dehors de l'évènement impossible à répéter. Ainsi, « la transmission serait moins le lieu d'un passage unilatéral de celui qui sait vers celui qui ne sait pas que l'espace où s'invente ex post facto¹⁵, dans l'entrecroisement des corps, l'identité même de l'œuvre » (Pouillaude, 2009, p.281).

Enfin, « Chaque état de danse [...] serait ce qui – dans le flux de la danse, mais en deçà de la forme – pourrait être désigné, pointé, arrêté comme un 'devenir statue' du danseur. » (Guisgand, 2004, p.5) Cette affirmation n'est pas sans rappeler l'effigie de Legendre (1978). Une effigie qui par sa seule présence, atteste de l'existence d'une création. La reprise de rôle devient la marque de l'existence de l'œuvre interprétative.

¹⁵ Avec effet rétroactif

Plus encore, il semble que ce n'est que dans la passation que « l'œuvre écrite se découvre et s'objective comme telle, que les danseurs deviennent effectivement interprètes, c'est-à-dire 'conscients de ce qu'ils font' » (Pouillaude, 2009, p.278-279)¹⁶. Ce modèle de la *pluralité opérable* de l'œuvre autorise la répétition d'une même œuvre chorégraphique ou interprétative tout en affirmant l'impossibilité d'un original parfaitement singulier. Elle autorise du même coup que chaque interprétation soit, quant à elle, unique et originale¹⁷.

¹⁶ Citation de Launay, I. (2007). *Anarchives... Ou à partir de Bagouet*. Dans *Les Carnets Bagouet*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p.54

¹⁷ Se référer à la figure 2.1, p.52.

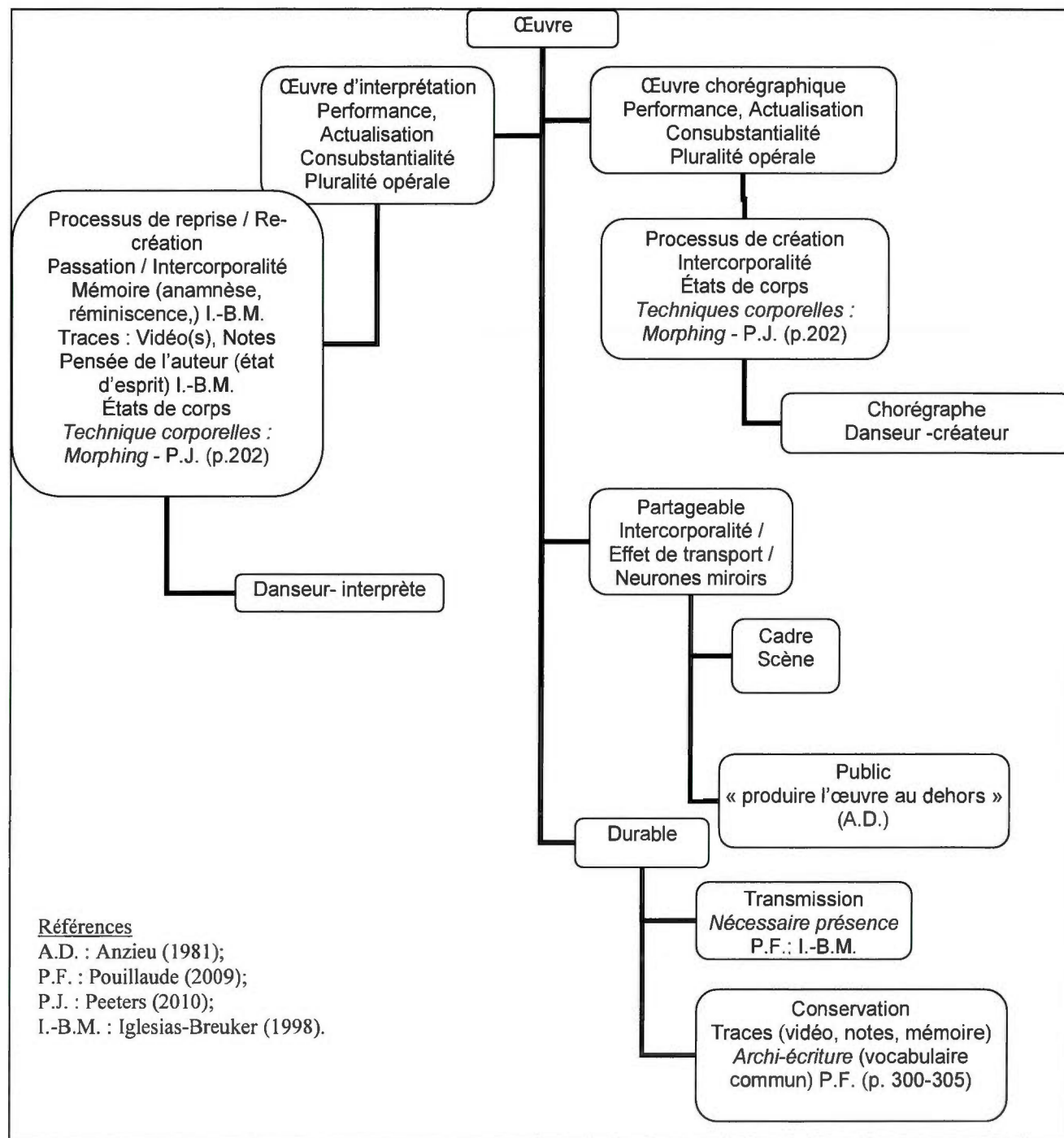


Figure 2.1 Carte conceptuelle du cadre théorique

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Méthode

Comme il a été énoncé précédemment¹⁸, ma recherche s'inscrit dans le paradigme qualitatif. Elle est « une recherche à caractère poïétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal. » (Gosselin et Le Coguiéc, 2006, p.24-25) Tel qu'il a aussi été mentionné plus tôt, c'est l'autopoïétique qui définit le mieux mon projet de mémoire pratique d'interprétation. D'abord parce qu'il se situe dans une pratique, en l'occurrence ma propre pratique. Ensuite, parce qu'il porte non pas sur l'observation du processus de création comme tel, mais sur l'observation de l'œuvre en processus. Et c'est ce à quoi ma prémisse de recherche s'articule. À titre de rappel, il s'agit non pas d'observer le processus d'interprétation mais l'interprétation elle-même en tant qu'œuvre en devenir. La poïétique est ainsi « l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre » (Passeron, 1989, p.13). Au contraire de l'esthétique qui se concentre sur la perception de l'œuvre finie, la poïétique elle, étudie les phénomènes présents dans l'œuvre en chantier et plus précisément, « le rapport dynamique qui l'unit (*l'artiste*) à son œuvre pendant qu'il est au prise avec elle. » (Passeron, 1989, p. 16). En tant que chercheuse à l'intérieur de ma propre pratique, c'est un enjeu important de mon étude qui s'engage à observer, décrire et circonscrire mon œuvre à partir de mes savoirs pratiques et de ma

¹⁸ Section 1.6 Méthodologie (p.26)

pratique elle-même. La matière de la poïétique « étant la formation de la structure, la naissance et la croissance des œuvres » (Passeron, 1989, p.30), l'autopoïétique consiste alors en la méthode pour comprendre et observer mon « œuvre en genèse » (Laurier, 2004, p.176). En questionnant l'objet de mon art, en passant par le *comment* de ma pratique, je m'inscris de plain-pied dans une démarche de recherche autopoïétique à caractère heuristique.

D'autre part, la pratique artistique en général a cette particularité d'accorder une place prépondérante « aux processus subjectifs expérientiels » (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p.28). Elle implique en outre un aller-retour entre ces processus subjectifs et les processus objectifs de la pensée. Selon Gosselin et Le Coguiec (2006), cet aller-retour s'apparente effectivement à une démarche de recherche heuristique. Cette dernière est une conduite à tendance phénoménologique où la subjectivité du chercheur est mise à profit oscillant entre les pôles expérientiels et conceptuels, entre la pratique et la théorisation. Je définis plus loin les outils qui m'ont permis de rendre compte de ce mouvement.

En plus du mode inductif de mon étude, ma recherche s'est effectuée sur le « terrain » de ma pratique. En tant qu'approche de recherche, l'observation participante met à la fois « l'accent sur le terrain et le caractère inductif de la recherche. » (Deslauriers, 1991, p.46). L'observation se double dans cette approche d'une participation plus ou moins intense à l'activité observée. En ce sens, c'est en tant que *participante-observatrice* que je me suis positionnée par rapport à la recherche alors que ma participation était très intense dans le travail de création et de répétition à proprement parler. À l'opposé, ma situation de spectatrice m'a davantage positionnée du côté de l'*observatrice-participante*, à l'autre extrémité donc du continuum participatif, alors que j'assistais à une représentation en salle de *Soft Wear* le 25 janvier 2011 à Leuven, et alors que je visionnais les captures vidéo de mes répétitions. Ainsi, le mouvement d'aller-retour dont il était question refait surface

cette fois entre participation et observation. C'est un mouvement qui apparaît par ailleurs tout au long de ma recherche, de la méthode aux résultats, et qui permet d'entrevoir ce dualisme, cette coexistence à la fois opposée et irréductible qui peut sembler inhérente à toute chose : subjectif-objectif, participation-observation, dedans-dehors, forme-fond, etc.

En s'effectuant encore une fois sur le « terrain » de ma pratique, l'acquisition de données a amené mon étude postpositiviste à porter de façon naturelle un caractère autoethnographique (Fortin, 2006)¹⁹. Ainsi, les données de nature autoethnographique qui ont été recueillies dans le processus de collecte, ont été consignées dans un journal de bord suivant les quatre catégories recensées dans Mucchielli (1996) c.-à-d., « les notes de site, les notes personnelles, les notes méthodologiques et les notes théoriques. » (p.116) Les notes de site se sont constituées de notes descriptives sur l'environnement et les lieux. Les notes personnelles ont pour leur part classées les impressions, les intuitions, les idées spontanées, les observations diverses, la « partition » interprétative, etc. Les notes méthodologiques ont consigné quant à elles tout changement de la méthodologie projetée. S'y sont ajouté les actions posées, la méthode de travail, par quoi je commençais, qu'est-ce que je faisais en deuxième, par quoi se terminaient mes périodes de travail en studio. Enfin, c'est dans les notes théoriques que mes hypothèses ont été articulées pour « donner sens aux données » (Mucchielli, 1996, p.116). De cette manière, elles ont constitué un premier pas dans l'analyse et m'ont permis de faire ressortir, déjà à l'étape de la cueillette, des liens entre les différents corpus, entre les notes du journal, les vidéos, les documents d'archives, les entrevues, mon vécu et le cadre théorique de mon étude. Cette façon de procéder à une analyse continue et contiguë à la recherche est d'autre part en accord avec la méthode d'analyse des données par théorisation ancrée.

¹⁹ Tel que mentionné dans le Chapitre I- Introduction; section 1.6 Méthodologie, p.26.

En outre, le journal de bord a été mon principal outil de cueillette de données et le seul présent du début à la fin de la recherche à proprement parler.

En ce qui concerne enfin mon choix de la pièce *Soft Wear* en particulier, il s'explique par une certaine affinité esthétique avec l'œuvre de Meg Stuart ainsi que par l'intensité de l'empathie kinesthésique ressentie à son visionnement. C'est un choix qui s'appréhende aussi en lien avec mon parcours décrit précédemment. En effet, je me reconnais davantage comme danseuse dans un type de travail qui accentue mon senti plutôt que mon image extérieure, qui travaille le système perceptif du spectateur plutôt que son système conceptuel. C'est par ailleurs un travail dans lequel je m'inscris de plus en plus dans ma pratique professionnelle, à travers les collaborations artistiques que j'entretiens.

3.2 Outils de cueillette

Il paraît primordial de présenter et de justifier les outils qui ont contribué pour une grande part à la justesse des résultats de l'étude c'est-à-dire, un journal de bord, deux guides d'entrevues, plusieurs captures vidéo en répétition et trois auto-questionnaires.

Ainsi, en plus de témoigner de l'avancement de la recherche, le journal de bord a servi à « produire une recherche qui satisfait au critère de cohérence interne » (Mucchielli, 1996, p.116). Le journal de bord est un des instruments qui m'ont permis de reconstituer le parcours de mon raisonnement et de mes décisions méthodologiques au moment de l'analyse en offrant une perspective contextuelle à mes données (Mucchielli, 1996). Puisqu'il a témoigné de l'avancement du travail, il m'a offert l'opportunité de me recentrer au fur et à mesure sur les buts et objectifs de l'étude en cours et de rendre compte du phénomène d'aller-retour à l'intérieur même de ma pratique.

Encore, deux guides d'entrevues²⁰ m'ont aidé à obtenir des informations sur le rôle à construire et sur la manière d'appréhender le travail de reprise de rôle de celle-là même qui en est la chorégraphe c.-à-d., Meg Stuart. La danseuse-créatrice du rôle, Varinia Canto Vila, a aussi accepté de me rencontrer. Ces guides ont été élaborés en s'inspirant des principes de l'entretien d'explicitation qui « est une technique d'aide à la verbalisation. [...] Son objectif est de guider le sujet dans la verbalisation précise du déroulement de sa conduite [...] de ses actions matérielles et/ou mentales. » (Vermersch, 1991, p.63) Cette technique a été privilégiée pour faire ressortir le vécu et le contenu expérientiel. Ces informations ont été utiles à la mise en contexte du travail dans lequel je m'étais engagée et à l'explicitation des conduites qui ont menées à la création du rôle à partir des expériences incarnées de Meg Stuart et Varinia Canto Vila. C'est donc ultérieurement à une première mise en forme du solo que les indications de la danseuse-créatrice et de la chorégraphe sur l'œuvre chorégraphique et le rôle - intentions artistiques à la création, motivations, idées, le sens donné au travail créatif du danseur en situation de reprise de rôle, etc. - ont été sollicitées. Ceci, dans le but de légitimer l'œuvre d'interprétation et dans un souci d'exactitude et de respect envers l'œuvre chorégraphique « originale ». Dans la mesure où le sujet et les questions à couvrir par l'entrevue étaient connus d'avance, c'est par des entrevues menées selon l'approche générale de l'entrevue guidée (Patton, 1990), et plus spécifiquement par deux entrevues semi-structurées, qu'ont été sollicitées ces indications précieuses à l'élaboration de l'œuvre d'interprétation et à la théorisation de l'objet de recherche. Par ailleurs, en traçant les grandes lignes à l'avance, ce type d'entrevue a l'avantage d'augmenter l'exhaustivité des données. De plus, les lacunes logiques dans les données peuvent être anticipées et limitées. L'entrevue en soi demeure proche de la conversation contextuelle. (Traduction libre, Patton, 1990, p.288) Ainsi, l'entretien d'explicitation a permis de composer les

²⁰ Appendice A – Exemple de questions des guides d'entrevues, p.131

questions d'entrevues alors que l'entrevue semi-dirigée a inspirée la conduite générale des entretiens eux-mêmes. L'entrevue menée avec Varinia Canto Vila a eu lieu le 30 janvier 2011 à peu près à la moitié du processus de reconstruction alors que la seconde, menée avec Meg Stuart, a eu lieu le 15 février 2011 après notre deuxième répétition ensemble.

Quant à elles, les captures vidéo ont tout d'abord été jumelées à une grille d'observation²¹. Ce couplage a aussi été un outil important de cueillette; celui-ci rendant possible l'observation de l'évolution de l'œuvre à partir d'un point de vue externe (observateur). De plus, l'observation des captures vidéo en elles-mêmes permet de recadrer l'image avec le senti. En effet, il y a souvent un décalage entre nos sensations internes et l'image projetée. En ce sens, les captures vidéo ont eu une fonction de miroir. Elles ont par ailleurs constitué un outil à l'exercice de mon sens critique à l'égard du travail que j'accomplissais. Une grille d'observation m'a permis d'analyser les captures vidéo de séances choisies afin de les comparer et d'en faire ressortir les différences et les similitudes. Un premier couplage capture vidéo/grille d'observation a eu lieu au terme du premier bloc de répétitions en solo à Montréal ainsi qu'à la dernière période de travail avec Mme Stuart à Berlin puis, à mon retour à Montréal avec Sophie Michaud, directrice des répétitions. Il faut mentionner ici que le choix d'utiliser une directrice des répétitions s'articule à l'idée d'effectuer ma recherche au plus près d'un contexte réel de reprise de rôle. Dans mes expériences professionnelles antérieures, le travail d'interprétation dans la reprise de rôle s'effectuait en effet de façon prépondérante avec le directeur des répétitions qui se greffait généralement à la production en fin de parcours (mais pas systématiquement) alors que l'étape préalable de reconstruction s'effectuait par exemple avec le danseur-créateur et/ou le chorégraphe.

²¹ Appendice B – Grille d'observation, p.134

L'auto-questionnaire²² sert le même objectif c.-à-d., rendre compte de l'évolution et de l'avancement de l'œuvre d'interprétation, cette fois d'un point de vue interne (participant). En outre, il rend compte non pas seulement de l'évolution du résultat observé sur vidéo mais de l'évolution de la mise en œuvre; de l'utilisation des matériaux à la production. Il a été utilisé à trois reprises soit à la fin de la période de travail à Montréal et suivant chacune des deux représentations. Ces derniers, en mettant en évidence les occurrences et concurrences de chacune des actualisations, ont permis en outre de démontrer que l'interprétation produite à cette occasion a été réitérable et constitue donc un « objet survivant » (Pouillaude, 2009, p. 379).

Tous ces outils : journal de bord, guides d'entrevues, capture vidéo, grille d'observation et auto-questionnaire, ont été nécessaires pour aborder la question du milieu. Ils ont permis de retracer le caractère et les composantes consubstantiels de l'œuvre. C'est par une reconstitution de l'histoire de la pièce, de sa place prééminente dans le parcours de la chorégraphe et de la danseuse-créatrice, que je suis maintenant en mesure de répondre à la question de ce que représente hypothétiquement l'œuvre chorégraphique. Il s'agit d'un milieu de création pour le performeur, le danseur-interprète. De plus, ce milieu est consubstantiel en ce qui y réside déjà les substances de ceux qui y ont participé depuis la création jusqu'à ses multiples reprises. Dans le contexte de cette recherche, l'œuvre chorégraphique serait un objet du commun, il serait osmose de multiples substances, de multiples créateurs. Et puisque mon étude s'inscrit dans un contexte spécifique, dans un temps circonscrit, ma question de recherche s'est transformée et précisée en cours d'analyse pour devenir : Qu'est-ce que j'ai créé dans l'espace consubstantiel de *Soft Wear*?

²² Appendice C – Auto-questionnaire : exemples de réponse, p.134

3.2.1 *Observation in vivo*

Tout d'abord, l'importance d'assister à l'œuvre chorégraphique et d'être en mesure d'observer une représentation s'articule à la nature même de l'œuvre d'interprétation c.-à-d., d'une œuvre-action, car elle s'actualise sur scène, dans sa forme finie. D'autre part, le médium que constitue la vidéo prive de plusieurs nuances dynamiques qui affectent jusqu'au sens. Bainbridge Cohen (2002) appuie cette idée en disant « It is in the nature of Effort that it is only observable for its dynamic constellation in its natural rhythmical context at the actual speed of the event. ». (p.228) Dès lors, l'importance d'assister à l'œuvre dans son contexte « naturel » s'affirme du moins pour une lecture plus sensible et plus nette des dynamiques de mouvement. Aussi, la vidéo est toujours un point de vue qui s'offre comme préalablement orienté et qui diffère donc fondamentalement de l'expérience directe. Pouillaude (2009) dit en ce sens que « Les effets de cadrage propres à la plus simple des captations déterminent d'emblée un point de vue en excès (ou en défaut) par rapport à ce qu'aurait pu être l'expérience *in vivo*. » (p.252) Plusieurs de mes données le confirme aussi. En effet, ma perception du chorégraphique s'est modifiée à plusieurs niveaux après avoir assisté à la représentation du 25 janvier 2011 au théâtre S.T.U.K. à Leuven. En dehors des dynamiques ou même des enjeux du mouvement, la spatialisation est un élément que je ne pensais pas être altéré dans une aussi grande mesure par la vidéo.

Par ailleurs, cette activité a mis en relief la persistance de la danseuse-créatrice dans l'œuvre chorégraphique car bien que performée par Meg, l'essence de Varinia s'est avérée présente bien au-delà de la note de programme qui lui est toujours assignée (présente dans tous les programmes consultés dans les archives de Damaged

Goods) et qui parle d'elle-même : « Le matériel de *Soft Wear* a été créé et dansé par Varinia Canto Vila²³ dans le cadre de *Highway 101* ».

3.3 Étapes de la recherche

Bien que je les présente ci-après de manières linéaires, les étapes de ma recherche ont suivi un parcours davantage spiralé. En effet, la méthodologie que j'ai adoptée entraîne ce type de va et vient caractéristique à la fois de la pratique artistique elle-même, de la méthode d'analyse et de la méthode de validation des informations. Ainsi, afin d'alléger la lecture je présente ici les opérations et les actions posées sans les répéter, bien qu'elles ont été itérées à maintes reprises dans la réalité. Aussi, c'est sur le mode de la présomption que j'ai choisi d'effectuer un certain type d'opération dans un certain ordre : beaucoup d'improvisation et d'exploration au début, davantage de travail sur le contenant et la forme ensuite et finalement, retour obligé à l'improvisation et au contenu tel que l'exige la pièce. J'ai supposé au départ que c'était la meilleure façon de procéder pour me rendre compte en cours de route que c'était la façon dont la pièce avait elle-même été créée au départ. Ceci a en quelque sorte légitimé mon choix *a posteriori*.

3.3.1 Avant le départ

Le premier bloc de travail a totalisé cinq répétitions de trois heures chacune entre le 21 et le 30 décembre 2010. Le travail de l'œuvre d'interprétation a débuté ici par une collecte de données ethnographiques. Il s'agissait de colliger toute l'information que je possédais alors sur l'œuvre chorégraphique à l'étude et de la

²³ Varinia Canto Vila est née à Santiago au Chili. Elle est diplômée de l'Universidad de Chile et de P.A.R.T.S.. Depuis, elle habite en Belgique et travaille principalement comme performeuse et danseuse avec plusieurs chorégraphes et compagnies dont Damaged Goods / Meg Stuart, Lilia Mestre, Claire Croizé, Mette Edvardsen, Marcos Simoes, Kyung ae ro. À titre de chorégraphe, elle crée principalement des solos : *Seulement pour le plaisir des yeux*, *Stress in the Middle of the Countryside*, *During Beginning Ending* et une installation : *Another Dress Code* laquelle est une collaboration avec le vidéaste Kurt d'Haeseleer.

regrouper sous une forme hybride et composite. Les données de ce premier corpus provenaient de différentes sources et prenaient différentes formes. Il s'agissait de réunir les sections d'un livre d'artiste (Peeters, 2010) qui sont spécifiquement en lien avec l'œuvre, des articles de la revue *Mouvement* (Lepecki, 1998-1999; Wavelet, 2000a, 2000b; Mayen, 2003), des notes manuscrites de l'atelier que j'ai suivi avec la chorégraphe lors de son passage à Montréal le 26 février 2010, des passages du document *Bodies as Filters* (Peeters, 2004), de la vidéo de *Soft Wear* publiée par Damaged Goods à mon intention sur la chaîne *YouTube* et d'une capture vidéo de *Soft Wear* dansé par Meg Stuart au F.I.N.D.²⁴ (1993). Ces documents se sont avérés être davantage des outils de travail et des sources d'inspiration que des données de recherche. C'est ainsi que j'ai ensuite laissé graduellement de côté certains des documents écrits pour ne garder que l'essentiel en regroupant peu à peu les citations qui concernaient exclusivement le travail de la pièce elle-même. Ces informations épurées ont été plus tard transmises à ma répétitrice avant notre première rencontre accompagnées de la vidéo du dernier enchaînement en studio avec Meg Stuart. Quant à eux, les documents vidéos des différentes reprises du solo dansé par Meg m'ont suivie jusqu'à la première représentation du 15 mars 2011 et ont constitué des outils importants bien qu'ambigus à bien des égards tel qu'il en sera fait mention dans l'analyse des données au Chapitre IV- Résultats.

Ayant colligé toute l'information nécessaire et disponible, j'ai tenté un premier « décodage » des états perceptibles à partir de la vidéo dans sa version officielle mise en ligne via *YouTube* par la compagnie Damaged Goods. Lors de cette première étape qui s'est déroulée à Montréal, il s'agissait de décrire ce que je percevais en termes d'état au visionnement de la pièce. L'intérêt ne résidait pas ici dans l'exactitude du décodage mais dans l'utilité de l'exercice. En plus de compiler mes premières

²⁴ Festival International de Nouvelle Danse, Agora de la danse, 1993. Vidéothèque du Département de danse, Université du Québec à Montréal.

impressions, perceptions et idées à propos de ce que je voyais, j'ai été en mesure de définir ce que j'ai la capacité de percevoir lors d'un premier visionnement. Cette étape m'a semblé tout à fait cruciale pour intégrer une compréhension plus étendue de mon œuvre. À ma grande surprise aussi, ces premières impressions ont été d'une grande exactitude par rapport aux états et aux représentations sur lesquels Mme Stuart travaillait dans le cadre de ce solo.

C'est à partir des états relevés dans cette première étape que j'ai effectué plusieurs improvisations structurées afin de les incorporer, de les posséder et ainsi de les rendre disponibles. Puis, je suis entrée dans un travail plus spécifique à l'œuvre et j'ai effectué, toujours à partir des états relevés, des improvisations sur le principe du *morphing*. Comme il a été mentionné précédemment, les états de corps sont des sommes d'indices. Mon hypothèse était alors que ces indices peuvent être de l'ordre des dynamiques (Dynamosphère Laban), de la structure du corps dans l'espace (Kinésphère Laban), des qualités de la respiration (libre, rapide, syncopée, etc.), de l'imaginaire, des systèmes du corps (Body Mind Centering ® / Bonnie Bainbridge Cohen), des émotions et des sentiments perçus ou ressentis. C'est d'ailleurs à partir d'une liste plutôt exhaustive²⁵ des indices corporels que j'ai constitué un lexique de la plupart des états pour moi-même. Par exemple, si je suis un enfant gêné que se passe-t-il? Mes épaules se relèvent, mon regard est instable, j'esquisse un sourire, mes mains sont dans mon dos, je penche légèrement à droite, mes organes se serrent, etc. Tous ces indices réunis sont une somme en moi qui constitue l'enfant gêné. Suivant le principe du *morphing*, chaque indice devient une étape du changement. D'abord les épaules montent ensuite les mains s'attachent dans mon dos, ensuite le sourire s'esquisse et ainsi de suite jusqu'à effleurer l'extrême de ce même état alors qu'un autre s'amorce déjà par un genou qui fléchit ou un poumon qui s'emplit d'air. J'ai poursuivi ses explorations en travaillant à partir de l'exercice répertorié dans Peeters

²⁵ Appendice D – Liste des indices d'états, p.137

(2010) « Votre corps n'est pas à vous » (p.157). Il semble en effet qu'à un moment de *Soft Wear* « Le morphing s'accélère, en une version intensifiée de l'exercice (*en question*) » (p.121).

En résumé, *Soft Wear* a été un contexte c.-à-d., un terrain d'observation; les principes qui l'ont engendré étaient le cadre d'expérimentation et de pratique d'où il a été possible de faire émerger l'objet spécifique de l'investigation grâce à une théorisation progressive dont il sera question dans l'analyse des données ci-après (chap.4). Le principe de *morphing*, terme qui s'est intégré au vocabulaire de la compagnie Damaged Goods suite à *Soft Wear*, est aussi un principe sur lequel se sont appuyées mes expérimentations en studio tout au long de la recherche. Au terme de ce bloc de répétitions, j'ai rempli mon auto-questionnaire pour une première fois. Cet auto-questionnaire récurrent a permis dans l'analyse de rendre compte d'une certaine possibilité de l'œuvre d'interprétation en révélant son caractère itérable. En effet, j'ai réitéré l'exercice à trois reprises c'est-à-dire, au milieu du processus et à la fin des deux représentations. Cette opération a autorisé des comparaisons entre les occurrences et les concurrences des questionnaires, faisant apparaître les changements, les différences mais surtout la stabilisation de l'interprétation. Aussi, j'ai capté une première ébauche à la toute fin de ce bloc de répétitions afin de garder une mémoire d'où j'étais à ce moment de l'œuvrement (Pepin, 2008).

3.3.2 À Bruxelles en solo

Des répétitions en solo se sont poursuivies à Bruxelles. J'ai continué le travail sur le même mode qu'à Montréal, oscillant entre improvisation, exploration et travail sur le contenant et la forme. Ce bloc a totalisé sept périodes de travail à raison de cinq heures en moyenne par période pour un total de trente-cinq heures.

3.3.3 Dans les archives de *Damaged Goods*

Cette activité de cueillette s'est effectuée entre le 11 janvier et le 10 février 2011. Elle a constitué plusieurs heures de visionnement de cassettes et de DVD montrant des improvisations, des captures de la compagnie en travail au moment des périodes de recherche sur *Highway 101*, des représentations de *Highway 101* dans différentes villes, des « making of », différentes versions de *Soft Wear*, etc. Les données recueillies à cette occasion ont contribué à éclairer le phénomène de la version, lui-même intimement lié au caractère performatif des œuvres de danse. Afin de me familiariser plus encore avec le travail de Meg Stuart, la compagnie m'a aussi offert d'assister à la générale et à une représentation de *Atelier* au Kaaistudio's (12 et 15 janvier 2011) ainsi que *The Fault Line* présenté au Cultuurcentrum de Strombeek (29 janvier 2011). Voir les danseurs performer, particulièrement dans *Atelier*, m'a permis de ressentir chez-eux une présence simple et directe à l'espace, une simplicité dans l'approche projective, très peu affectée. Cette présence que j'ai perçue comme ancrée dans un présent m'a beaucoup inspirée pour ma propre approche.

3.3.4 Avec Varinia Canto Vila, performeuse

Dans mon plan de travail, je n'avais pas prévu d'entretien avec Mme Canto Vila. Sur place, j'ai appris qu'elle était à Bruxelles et j'ai tout de suite saisi l'opportunité d'avoir une entrevue avec elle. Cette entrevue s'est par ailleurs avérée très instructive sur l'histoire de la création du rôle et m'a permis dans l'analyse des données de faire plusieurs parallèles avec ma propre expérience en création.

3.3.5 Avec Meg Stuart, chorégraphe

La semaine du 14 février 2011, quatre périodes de travail totalisant six heures en studio avec la chorégraphe m'ont permis d'être dirigée à travers l'œuvre par celle-là même qui a créé la dramaturgie chorégraphique et qui danse le rôle depuis 2000.

De plus, cette étape répondait aux exigences d'une tradition orale des *passations* (Iglesias-Breuker, 1998) en danse, car le plus souvent la partition n'existe pas en elle-même, mais circule et se conserve à travers et dans les corps. C'est ici qu'intervenait plus concrètement la notion d'intercorporalité présentée dans le chapitre précédent. C'est dans ce contact que le « transport » de corps à corps a pris forme. Pour en rendre compte, je me suis employée à décrire le plus exactement possible mes perceptions du phénomène. Le solo a été capté en enchaînement à la fin de la dernière rencontre pour témoigner aussi de l'évolution, de la transformation de mon œuvre d'interprétation.

3.3.6 Avec Sophie Michaud, directrice des répétitions

Dernière phase de la mise en forme de l'œuvre d'interprétation, ce bloc de répétitions d'une quinzaine d'heures eut lieu entre le 2 et le 14 mars 2011 et fût dirigé par Sophie Michaud. Cette dernière a aussi été présente à la générale et aux deux représentations du 15 et du 16 mars 2011. Le travail avec elle consistait à vérifier comment l'œuvre agissait sur le spectateur. Mme Michaud a donc été sollicitée à titre de « corps sentant » afin de prendre le pouls des effets produits par mon interprétation du solo et de modifier au besoin certains parcours d'états et de formes dans le but d'être au plus près de mes intentions et des intentions plus générales de l'œuvre chorégraphique.

3.3.7 Présentations publiques

L'étape des représentations a permis de rencontrer le public. Bien que j'aie produit l'œuvre devant la chorégraphe et la directrice des répétitions à cette étape, il fût très intéressant de constater comment le contexte de la scène a agi sur l'œuvre d'interprétation. À cette étape, il s'agissait de présenter l'œuvre à deux reprises devant le jury et un public choisi de connaissances et de collègues. En outre, effectuer l'exercice à plus d'une reprise permettait de faire ressortir les occurrences et

concurrences entre les deux évènements. L'itération démontrait par ailleurs cette possibilité qu'a l'interprétation de perdurer en dehors de l'évènement impossible à répéter. Enfin, les présentations publiques ajoutent à mon sens à la validité puisqu'elles nous rapprochent d'un contexte réel et complet de reprise en danse.

3.4 Analyse des données

les représentations des *processus* peuvent être *immobilisés* à un point quelconque à l'aide de moyens linguistiques pour des besoins d'analyse, de clarté, de communication, etc. Cette méthode nous fournit une technique pour manier des réalités dynamiques par des moyens statiques. (Korzybski, 1998, p.70)

La cueillette des données a été un moyen de fixer, d'arrêter, de consolider mes impressions, mes sensations, mes opérations, mes théorisations que j'avais toutes consignées dans un journal écrit, des vidéos, des entrevues, etc. Maintenant, en ce qui a trait à la méthode à proprement parler d'analyse des données, je me suis inspirée de la méthode d'analyse par théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994) c.-à-d., un acte de conceptualisation itératif, qui permet d'ancrer les données empiriques dans un résultat à mesure qu'elles se présentent. Aussi, c'est une méthode d'analyse de contenu qui s'engage non pas sur le chemin de la production d'une théorie mais qui est davantage axée sur le processus de théorisation (Mucchielli, 1996, p.184). Plus précisément, elle se déroule en six étapes non-linéaires, et contrairement à d'autres méthodes d'analyse qui prennent place à la toute fin de l'activité de recherche, cette analyse de contenu qualitative par théorisation accompagne le chercheur tout au long de la cueillette de donnée. Ainsi, « elle ne parvient que progressivement [...] à la conceptualisation de son objet. » (Mucchielli, 1996, p.185). Dans mon cas, vu l'intensité et la durée restreinte de la période de collectes de données en soi, j'avais choisi au départ d'effectuer l'analyse postérieurement à la cueillette de données plutôt que simultanément. Les caractères non-linéaire et

progressif de la méthode ont toutefois persistés. Tout d'abord dans les entrées théoriques du journal de bord qui constituent en elles-mêmes une première analyse à chaud. Et ensuite, tout au long du parcours d'analyse - parce qu'il s'agit bel et bien d'un parcours - dans l'apparition progressive et simultanée des codes, des catégories et des liens entre toutes ces données à première vue hétéroclites et qui pourtant se rapportent à une seule et même chose : mon interprétation de *Soft Wear*.

3.4.1. *Grandes lignes de l'analyse qualitative par théorisation ancrée*

La première étape de la procédure désignée *la codification* par Paillé (1994) consiste : « en un examen attentif et une reformulation authentique de la réalité vécue et manifestée ou exprimée. ... La codification vise à cerner ... l'essentiel ... » (Mucchielli, 1996, p.186). Les questions qu'il a fallu se poser ici sont : « *Qu'est-ce qu'il y a ici? Qu'est-ce que c'est? De quoi est-il question?* » (Mucchielli, 1996, p.186). Il s'agissait en quelque sorte de faire un résumé fidèle des données : enregistrements, notes du journal de bord, entrevues, etc. J'ai tergiversé longtemps avant d'arrêter des codes mais surtout de détacher ces codes de mes données. Les notes méthodologiques de mon journal de bord ont constitué un vrai défi en ce sens qu'elles étaient déjà à ce point télégraphique qu'elles ne nécessitaient, au final, que très peu de traduction en code et en catégorie. En effet, ces notes ont pris la forme d'une chronologie des opérations effectuées : visionnement, révision, répétition, exploration, improvisation, etc. Elles ont été très utiles quand est venu le temps de rendre compte de la logique d'apparition de mes découvertes et dans la mise en relation des différentes catégories.

En deuxième lieu donc, est venue *la catégorisation*. Il s'agissait à cette étape de nommer « les aspects les plus importants du phénomène à l'étude » (Paillé, 1994, p.153). Les questions qu'il a fallu se poser ici sont : « *Qu'est-ce qui se passe ici? De quoi s'agit-il? Je suis en face de quel phénomène?* » (Mucchielli, 1996, p.187).

L'analyse s'élève à ce point au niveau de la compréhension : « d'un comportement, d'un phénomène, d'un évènement ou d'un élément d'un univers psychologique ou social. » (Paillé, 1994, p.160). En fait, c'est même à l'étape de la codification que sont apparues progressivement des catégories plus larges confirmant la non-linéarité de ce type d'analyse puisque des allers-retours se sont manifestés déjà aux deux premières étapes. Ainsi, les catégories permettent à leur tour le passage progressif à la *mise en relation* en ce sens qu'elles suggèrent des aspects occurrents entre les données. La *mise en relation* permet quant à elle d'entrer véritablement dans l'analyse en se posant les questions : « *Ce que j'ai ici est-il lié à ce que j'ai là? En quoi et comment est-ce lié?* » (Mucchielli, 1996, p.187). Cette troisième étape est déterminante selon Paillé (1994) en ce sens qu'elle « permet de passer d'un plan relativement statique à un plan dynamique, de la constatation au récit, de la description à l'explication. » (p.171). Elle m'a aussi permis de confirmer ou d'infirmer certaines intuitions que j'avais au tout début du travail de reprise.

La quatrième étape permet de circonscrire l'étude, de « cerner l'objet définitif de rapport ou de la thèse, elle donne en quelque sorte le titre du document final » (Mucchielli, 1996, p.189). La phase de *l'intégration* est un questionnement à propos du problème principal : « *Je suis en face de quel phénomène en général? Mon étude porte en définitive sur quoi?* » (Paillé 1994, p.172). De la mise en relation à l'intégration, j'ai élaboré un tableau²⁶ qui mettait les catégories en relation et qui a abouti sur une constatation; au centre de mes préoccupations et des données recueillies siégeait un même objet, celui qui se plaçait au centre de toutes les données : l'œuvre du danseur.

En cinquième lieu vient la *modélisation*. Il s'agit à cette étape de reconstituer « ...l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant le phénomène... » (Mucchielli, 1996, p.189) en dégagant ses aspects essentiels, son

²⁶ Appendice E – Théorisation ancrée : de la mise en relation à l'intégration, p.142

processus usuel, ses effets et répercussions. Les questions qui permettent de faire cette découverte sont : « *De quel type de phénomène s'agit-il? Quelles sont les propriétés du phénomène? Quels sont les antécédents du phénomène? Quelles sont les conséquences du phénomène? Et quels sont les processus en jeu au niveau du phénomène?* » (Paillé, 1994, p.176-177) Bien que je ne me sois pas attardée à cette étape, les questions qu'elle soulève ont tout de même contribué à l'élaboration et à l'écriture du Chapitre V- Discussion.

En sixième et dernier lieu, il s'agit « de consolider la théorisation. » (Mucchielli, 1996, p.189) en vue d'une plus grande validité. À cette sixième et dernière étape, trois procédés, qui seront en outre appliqués tout au long de la théorisation, servent cet objectif de vérification des données. Il s'agit de : « l'échantillonnage théorique, de l'induction analytique et de la vérification des implications théoriques. » (Mucchielli, 1996, p.189) *L'échantillonnage théorique* consiste à « échantillonner les diverses manifestations d'un phénomène. » (Paillé, 1994, p.178) Ce procédé vise entre autres à mettre en lumière les transformations, les écarts et les différences mais principalement à ancrer la théorie en devenir. La *vérification des implications théoriques* quant à elle consiste à vérifier dans le corpus, les implications théoriques du modèle. On utilise d'abord « la formule 'si ... alors'. Partant de ces réflexions, il s'agit d'aller vérifier si les données soutiennent ou non les hypothèses émises. » (Paillé, 1994, p.179). Finalement, *l'induction analytique* consiste à faire « intervenir la recherche du 'cas négatif' [...] à confronter constamment l'explication d'un phénomène aux cas qui défient [...] l'explication » (Paillé, 1994, p.179).

Dans le cadre de mon étude, l'analyse s'est principalement arrêtée aux quatre premières étapes. La cinquième étape a été abordée partiellement et a servi à définir certaines caractéristiques du phénomène de l'œuvre du danseur. Par ailleurs, cette méthode d'analyse peut tout à fait être probante à partir de l'étape de la catégorisation

nous dit Paillé (1994). Il n'était donc ni nécessaire, ni particulièrement utile que je poursuive au-delà de la quatrième étape de l'intégration.

3.5 Limites de l'étude

Premièrement, j'ai un parti pris pour le travail d'état par opposition au travail formel. Le premier, ayant comme prémisse le senti du corps, impose sa forme émergente à l'esthétique au contraire du deuxième qui, partant d'un impératif esthétique, impose sa forme au senti. Le choix de l'œuvre à l'étude est en réponse à cette préférence et constitue peut-être en elle-même une limite d'application. En effet, Meg Stuart s'inscrit dans un champ du travail chorégraphique des 'états de corps'. Aussi, « Formée dans la mouvance de Trisha Brown, son écriture chorégraphique explore le corps dans ses dimensions les plus opposées aux canons de la danse classique » (Les Presses du Réel, 2010). Enfin, mon étude comporte une faible possibilité de généralisation parce qu'elle s'inscrit dans un courant artistique et décrit une réalité spécifique (Bruneau et Villeneuve, 2007). Il s'agit de mon œuvre et en ce sens il se pourrait que ma recherche ne s'applique qu'à elle. Pourtant, il est fort à parier que cette étude trouvera écho chez plusieurs danseurs, du moins ceux dont le travail touche aux états de corps.

Deuxièmement, comme nous le fait remarquer Fortin (2010), les limites des recherches interprétatives résident dans l'absence de solutions ou de proposition de changement. En s'arrêtant principalement à l'observation d'un phénomène, on risque effectivement de perpétuer le statu quo. Néanmoins, la pertinence demeure d'éclairer la connaissance de la pratique et s'appuie par ailleurs à une mouvance artistique prégnante. Des changements de point de vue peuvent aussi être envisagés à partir des résultats que produiront cette étude. Il serait possible en effet qu'une réaffirmation du statut de l'artiste danseur puisse contribuer à certains changements au sein même de

l'équipe de création ainsi que dans les situations de reprise de rôle et dans la formation.

Finalement, par la nature interprétative de mon étude, je risque « de produire des résultats divergents ... plus de questions que de réponses » (Tousignant, 1993, p.4). Formulation somme toute négative d'un état de fait pourtant positif. Il est d'un intérêt certain de produire des questions si ce n'est qu'afin de provoquer un élan générateur. En effet, *la question*, quelqu'en soit l'origine ou la nature, est un terreau fertile à l'avancement des connaissances. Par ailleurs, c'est à partir d'une question de recherche que toute étude peut au moins tenter de répondre à un problème. Et même si la tentative se solde par davantage de questions, il s'agira encore d'un tremplin à l'avancement des connaissances; ce qui demeure en outre, un objectif inhérent à la production d'un mémoire.

3.6 Considérations éthiques

Cette recherche a été menée conformément au protocole du Comité institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQAM. À cette fin, des formulaires de consentement²⁷ appropriés au protocole ont été signés par les participants à l'étude et par moi-même, en tant que responsable du projet. Il est important de faire mention ici qu'aucun participant n'a tenu à garder l'anonymat bien que la possibilité leur eut été offerte. De plus, les participants ont été sciemment et explicitement informés de la possibilité de se retirer à tout moment de l'étude et de leur liberté de ne pas répondre à une question d'entrevue sans besoin de se justifier d'aucune façon. Les enregistrements des entrevues sur support mp3 ainsi que leur transcription ne feront l'objet d'aucune publication et seront conservées dans mes dossiers jusqu'à leur destruction deux ans après la publication de ce mémoire. Enfin, une copie de

²⁷ Appendice F – Formulaire de consentement, p.143

l'entrevue de Meg Stuart et sa transcription ont été transmises à la compagnie Damaged Goods à leur demande et sont maintenant conservées dans leurs archives.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Le calligraphe est un artiste qui copie, et le texte qu'il copie lui est donné d'avance. À partir de ce lieu où se dévide le sens s'inaugure un simulacre qui enchante la langue, dans le sens originel, il la transforme en une formule divine ou magique. (Khatibi, 1976 cité dans Passeron, 1989, p.76)

À titre de rappel, ma cueillette de donnée s'est déroulée suivant quatre grandes périodes et s'est articulée à ma question de recherche à savoir : qu'est-ce que j'ai créé dans l'espace de consubstantialité de *Soft Wear*? La première période de travail en studio à Montréal s'est échelonnée sur deux semaines et a consisté à mettre en place les grands axes de travail, à définir des modalités d'exploration et d'appréhension de l'œuvre chorégraphique. J'ai orienté mon travail à partir d'interrogations sur la manière d'aborder l'œuvre chorégraphique ainsi que l'endroit et l'objet par lesquels commencer. Ce fût ainsi une période d'exploration des principes chorégraphiques qui ont engendré *Soft Wear* mais aussi de confrontation à la difficulté de rencontrer l'œuvre chorégraphique à travers la partialité de ses traces.

La deuxième période, qui s'est échelonnée du 10 janvier au 11 février 2011 à Bruxelles, a constitué le noyau de la collecte. Durant cette période, j'ai effectué des recherches dans les archives de Damaged Goods et travaillé seule en studio. J'ai également observé en direct la pièce *Soft Wear* dansée par Meg Stuart le 25 janvier 2011 au STUK, kunstencentrum de Leuven. J'ai enfin effectué une entrevue avec

Varinia Canto Vila. Ainsi, il s'est avéré que les données recueillies grâce à la recherche dans les archives de la compagnie constituaient des données ethnographiques concernant l'historicité du « terrain » de la recherche c.-à-d., une sorte de ligne du temps de l'œuvre chorégraphique. Ces données ont servi à la fois à orienter le travail en studio et à éclairer le **phénomène de la version** qui avait par ailleurs été repéré dans la première période de travail à l'intérieur des témoignages accumulés sur l'œuvre à reprendre.

En ce qui concerne plus spécifiquement le travail en studio, il cumula près de cinquante heures et il consista en grande partie à construire un contenant à partir de la version officielle du solo (Stuart, 2010, 10 novembre). Contenant qui a par ailleurs été renversé en partie lors de ma confrontation à l'œuvre en direct. En effet, l'observation en direct de l'œuvre a corroboré la partialité de la capture vidéo. Pour sa part, l'entrevue avec Mme Canto Vila a permis de consolider l'idée selon laquelle le danseur-créateur, c.-à-d., ayant participé au processus de création, persiste en substance dans l'œuvre chorégraphique appuyant ainsi une définition de l'œuvre chorégraphique en tant qu'espace de consubstantialité.

Effectuée à Berlin, la troisième période a consisté en une semaine en studio en compagnie de Meg Stuart. Durant cette semaine, j'ai également procédé à une entrevue avec elle. Cette période a été très enrichissante au niveau des stratégies de passage et d'apprentissage d'une danse d'états. J'ai pu constater un lien entre les actes de création, d'interprétation et le mécanisme des neurones miroirs. Puisqu'il ne s'agissait pas seulement d'apprendre des formes objectives mais davantage une substance objectivée, une nouvelle façon d'appréhender l'apprentissage du mouvement a émergé. Une forme d'apprentissage qu'il m'a paru logique de qualifier d'apprentissage par réfraction lors de l'analyse.

Cet apprentissage par réfraction et l'impérativité des actes de transposition ont souligné « l'absence d'œuvre » énoncée par Pouillaude (2009). Cette absence dont

participe le caractère oral de passation des danses tel qu'il a été décrit plus avant, remet au « corps à corps » la légitimité d'une reprise. Afin d'apprendre la « vraie » œuvre « J'isole et invente un texte non-écrit qui s'extrait de ton corps. Je te traite comme une partition, qui n'existe pas. » (Pouillaude, 2009, p.265-266) Le travail avec la chorégraphe-interprète du rôle s'inscrivait dans cette optique de légitimité. Cette période de travail s'est révélée un espace de transmission de l'affect, transcendant toute partition, où s'est raffinée la création d'une figure mouvante, d'une interprétation. Plus encore, l'apprentissage par réfraction a évoqué encore une fois la possibilité d'une substance qui perdure dans l'œuvre et se conserve dans les corps.

La quatrième et dernière période s'est échelonnée quant à elle du 2 au 16 mars à Montréal et a constitué en un travail en studio avec Sophie Michaud ainsi qu'en deux représentations devant un public invité. Il s'agissait d'un travail de répétition, de consolidation et d'affirmation. Il a fallu enfin figurer, vivre puis refigurer et revivre l'expérience lors des représentations, scellant ainsi le caractère itérable de mon interprétation.

Suivant la cueillette, je me suis retrouvée avec plus de deux cents pages de données écrites, des heures d'enregistrement vidéo à analyser et en cours de route se sont dessinés deux corpus : l'un témoignant du processus de reprise de rôle, l'autre révélant le processus original de création de *Soft Wear*. Conséquemment, l'analyse a consisté à établir des liens entre mes motivations, mes intuitions, mes *modus operandi*, l'environnement physique dans lequel ils tenaient place et ceux vécus lors de la création originale principalement à travers les propos recueillis en entrevue et les documents d'archives. Dans le processus d'analyse, certaines entrées au journal de bord se sont révélées moins signifiantes que d'autres. Ce fût le cas notamment des notes de site que j'ai rapidement évacuées de l'analyse. La description des lieux n'apportait ni poids, ni éclairage véritable sur les phénomènes que je tentais d'observer; ceux-ci habitant davantage l'espace de mon corps que l'environnement

autour. De plus, les studios que j'ai utilisés pour travailler étaient tous conformes à ce à quoi on devrait s'attendre d'un studio de danse en terme de plancher, d'espace, d'équipement audio, etc. C'est d'ailleurs pourquoi les notes de site ne figurent pas de façon plus approfondie dans mes résultats. La mise en relation des notes méthodologiques et personnelles a permis quant à elle de faire apparaître des allers-retours entre encodage conceptuel et encodage physique dans le processus de reprise. Cet état de fait a souligné l'aspect progressif et itératif du travail de création en situation de reprise de rôle.

Par ailleurs, la reconstitution et l'analyse du processus de création de *Soft Wear* à partir des entrevues, ont contribué à mettre une lumière sur les enjeux autoriaux d'un procédé de composition assez répandu en danse contemporaine qui tend à produire une « œuvre ouverte » (Eco, 1962/1965). Ainsi, il est apparu que cette forme d'« écriture » chorégraphique établit dans les modalités de sa structure même, l'impossibilité d'une reprise à l'identique et la nécessité pour le danseur, d'une création au moins partielle à chaque effectuation. Le chorégraphique, dans le cas de *Soft Wear*, s'articule en un cadre ouvert suggérant d'emblée des actualisations, des versions différentes. De cette façon, le phénomène de la version renseigne lui aussi sur la possibilité d'une incorporation personnelle de l'œuvre chorégraphique. Les entrevues ont de plus témoigné du caractère suranné de l'idée selon laquelle le danseur ne crée pas. D'abord, dans les actes de composition chorégraphique eux-mêmes, puisque s'y loge la concurrence (par opposition à exclusivité) des actes de création et d'interprétation. Ensuite, à travers la valeur créative de la motivation initiale du danseur. En effet, le danseur qui improvise ne le fait jamais sans une sorte de nécessité rappelant l'affirmation de Lesage (1998) sur le fait que les mouvements sont toujours motivés, intéressés, justifiés, fondés, jamais gratuits. Plus encore, cette impulsion créatrice qui donne sens au mouvement semble persister dans l'œuvre chorégraphique à travers et dans les autres corps.

Encore, des similitudes sont apparues entre les processus de création et de reprise. Dans les deux cas, les ressorts collectifs du travail de création et la nécessité d'un autre en présence sont apparus flagrants. De ma recherche d'un palliatif à la présence d'un autre à travers le miroir et la vidéo, aux procédés de transposition multiple, la composition et la recomposition se sont avérées des phénomènes nécessitant le minimum du double. Ils témoignent de cette façon du caractère factice d'une autorité auctoriale unique c.-à-d., d'une seule signature sur le chorégraphique et plus largement sur les œuvres. D'ailleurs, il est toujours fait mention dans les crédits de programme que la pièce *Soft Wear* est le fruit de plus d'une personne, du moins en ce qui a trait à ses matériaux²⁸. D'autres extraits témoignent plus clairement d'une co-création comme dans le passage suivant : « *Soft Wear*, pièce que j'ai créée avec Varinia Canto Vila. » (Stuart et Canto Vila, 2010/2010, p.202)

Enfin, la présentation devant un public puis la reprise de mon interprétation elle-même ont effectivement scellé son caractère itérable, mais aussi l'aspect circulaire du processus, de la trace à la trace :

Paradoxalement, il semble que plus la danse s'inscrit dans la chair, plus elle déserte l'impulsion créatrice, primordiale du geste. Elle s'objective. Plus elle s'objective, plus elle perd son sens, plus elle devient abstraite, elle se soustrait au sens initial pour devenir chemins, impulsions, transfert de poids, mouvements organiques, mots sur le papier, photos, notes de programme... (Journal, 10 mars 2011).

Et c'est bien devant un monticule de traces que tout a commencé...

4.1. Allers-retours

Conséquemment, la question de la forme que devait prendre l'amoncellement des différents éléments que j'avais regroupés est la première chose à laquelle je me suis heurtée. À la toute fin de la première période de travail en studio j'étais encore à

²⁸ Suivant cette formule : « Le matériel de *Soft Wear* a été développé et dansé durant *Highway 101* par Varinia Canto Vila. »

me questionner²⁹. Au départ, j'avais l'intention de construire une sorte de carte géographique où citations, mouvements, principes chorégraphiques se seraient naturellement complétés et auraient ainsi constitué un « mode d'emploi » que j'aurais pu suivre pas à pas pour atteindre l'œuvre chorégraphique et enfin l'interpréter. La première répétition a été entièrement consacrée à me rendre compte qu'il subsistait toujours des trous. Peu importe l'angle sous lequel j'abordais les éléments recueillis, ils demeuraient séparés par nature les uns des autres. D'ailleurs, le seul assemblage qu'il m'ait paru possible d'en faire, fût un monticule, un tas. J'étais devant un tas d'objets de différentes natures et de différentes portées : capture vidéo de la version officielle de l'œuvre (Stuart, 2010, 10 novembre), témoignages et exercices directement en lien avec l'œuvre (Peeters, 2010), photocopies d'articles, notes personnelles accumulées lors de l'entretien public du 17 février 2010 au Goethe-Institut entre Mme Stuart et le critique Philip Szporer et notes de l'atelier - *Improvisation as Strategy* - suivi le 26 février 2010 avec Mme Stuart à l'Usine C.

À première vue, la capture vidéo me montrait les pas, les formes, l'éclairage et l'espace, tandis que Peeters (2010) me décrivait les exercices liés à l'exploration des principes qui sous-tendent *Soft Wear*. Quant à mes notes personnelles de l'atelier du 26 février elles consistaient en des descriptions d'explorations que nous avons réalisées alors. Les différents témoignages qui étaient à ma disposition me permettaient de penser que deux versions concurrentes de l'œuvre avaient existées : celle de Mme Canto Vila et celle de Mme Stuart. Je découvris plus tard grâce aux entrevues que les matériaux, *morphing* et *dissociation*, ont effectivement été développés par et avec Mme Canto Vila ainsi que performés par cette dernière dans *Highway 101*, mais en partie seulement c.-à-d., ce qui correspond aujourd'hui à la deuxième partie de *Soft Wear* pour être plus précise. Ce n'est que lorsque Mme Stuart

²⁹ « je ne sais pas encore quel format ça va prendre [...] ma construction hybride [...] des différents éléments que j'ai en main en ce moment. » (Journal, 21 décembre 2011)

a joint les deux matériaux dans une forme solo qu'elle a titré *Soft Wear*, que la pièce en elle-même est née.

Pour l'heure, la question demeurait de savoir pour moi : par où commencer? En effet, je ne m'étais jamais retrouvée devant une œuvre à reprendre sans personne pour me l'apprendre, pour me montrer et me dire ce que je devais faire. Apparemment, je savais d'instinct (ou l'avais-je appris?) ce à quoi je devais m'attaquer en premier c.-à-d., identifier l'œuvre, mais par-dessus-tout, identifier le chorégraphique, la forme et le contenu des gestes et des actions. Dès la deuxième répétition, j'ai donc laissé tomber mes ambitions de plasticienne pour m'attaquer au repérage et au décodage des états. Les informations que j'avais rassemblées m'indiquaient en effet que Mme Stuart travaillait avec les états de corps (*emotional body state*). Je supposai donc que les formes s'appuyaient sur des états, en d'autres termes que l'état provoquait l'émergence de la forme.

Le repérage des états consista en premier lieu à documenter mes premières impressions. J'ai donc enregistré simultanément sur support mp3 ce que je percevais au visionnement de la vidéo. L'objectif principal de cette manœuvre était d'extraire une première forme de partition. Il s'agissait aussi de voir s'il était possible d'y repérer ce que je suis en mesure de percevoir et la nature ou la teneur de mes perceptions. À l'analyse, j'ai remarqué que cette « partition » restait empreinte de doute en ce qui a trait aux états repérés dans la première partie du solo³⁰. Postérieurement, ce doute s'explique par la nature même du *morphing* qui déroute le spectateur. La danseuse se situant toujours dans l'entre-deux états, la figure présentée résiste à l'interprétation en étant constamment dans le changement, en ne figurant jamais complètement, en ne laissant pas l'opportunité au spectateur de se faire une image tout à fait claire.

³⁰ « elle a l'air un peu[...] j'sais pas déprimée? » (Journal, 22 décembre 2010)

Par contre, l'exercice a été une bonne façon de rendre compte de mes capacités perceptives ainsi que de la nature de mes perceptions comme en témoigne ces autres passages « le centre de lévité tombe [...] moi je verrais du *inner shaping* ici » ou encore « On sent [...] un détachement, un questionnement [...] courbe, contraction, déroule sur les genoux ». Les termes *courbe* et *contraction* que j'emploie nous renvoie directement à ma formation technique tandis que *centre de lévité* et *inner shaping* renvoient quant à eux à un vocabulaire employé en analyse Laban; vocabulaire que j'ai par ailleurs intégré grâce à ma formation universitaire. De plus, ces passages permettent de constater que je perçois des parties et des zones du corps ainsi que leur fonction – les genoux servent d'appui par exemple. Je suis aussi en mesure de percevoir les changements de dynamique et ainsi, les dynamiques elles-mêmes : « Changement de dynamique: tronc en rotations successives, staccato doux ». D'autres passages encore témoignent d'impressions par l'emploi de mots clefs, d'images ou de situation : « un lasso [...] le corps est secoué » ou cerne des suppositions « comme si elle voulait crier [...] comme si on voulait se calmer [...] on a l'impression qu'on ne peut pas les arrêter (*les hanches*) [...] on a l'impression qu'elle est prise avec son mouvement ». L'exercice consista en fin de compte à s'imaginer ce qui se passe en réalité à partir de ce que la vidéo me suggérait, et à articuler cet imaginaire à un vocabulaire connu (formation) mais aussi inventé à travers l'utilisation d'images ou de mots clefs. Il en résultat ce qu'on pourrait appeler une partition préliminaire.

4.1.1 *Modus operandi*

Bref, j'étais en mesure de percevoir des formes, des parties de corps, des directions, des actions, des fonctions, des dynamiques, des images, des états. Parce que qu'elles me semblaient être un témoignage de mon individualité, de ma propre approche du mouvement, de la manière personnelle dont ma perception du mouvement opère, j'ai entrepris de rester attachée à ces premières impressions en

recherchant l'articulation spécifique de ces dernières à la « vérité » de l'œuvre, et plus particulièrement à ses paramètres substantiels et temporels³¹. À cette fin, j'ai imité les mouvements que je voyais à l'écran en écoutant simultanément la trame audio de mes premières impressions. J'essayais ainsi d'obtenir une sensation globale du solo sans perdre de vue ma propre lecture

De cette façon, l'imitation que j'avais engagée ici eut pour impact de me faire **sentir** les tracés corporels, la continuité du mouvement, les torsions et les chutes. Elle m'a informée de cette façon sur le solo lui-même car sentir c'est « Percevoir, éprouver une sensation physique qui renseigne sur l'état de l'organisme ou sur le milieu extérieur. » (CNRTL, 2005) J'avais d'ailleurs mené cet exercice dans une optique exploratoire, dans le but d'accumuler progressivement de l'information, d'ajouter à mes impressions visuelles une sensation physique de la vidéo et c'est effectivement ce qui en a résulté.

Par ailleurs, ces premières impressions permettent déjà de mettre en lumière certaines modalités opératoires du travail du danseur, ou du moins, de ma façon personnelle de l'aborder. En effet, **imaginer**, c'est « Concevoir l'image [...] d'un être ou d'une chose [...] inventer, créer » (CNRTL, 2005). D'ailleurs, imaginer constitue une action récurrente dans tout le processus de reprise et l'imaginaire est demeuré un outil important. De surcroît, c'est à mon imaginaire identitaire que j'ai puisé plus tard pour générer des identités différentes, des états différents.³² Encore, de l'imaginé à l'acté il n'y a qu'un pas. Ainsi, la prétention nous permet de franchir la courte distance entre ce qui est imaginé et son effectuation avec l'aide d'une autre conduite qui est celle de croire.

³¹ « je me rend compte aussi que c'est calé sur la musique, la musique VA avec le solo » (Journal, 22 décembre 2010).

³² « L'imaginaire identitaire comme source d'état » (Journal, 13 janvier 2011)

Conséquemment, **l'action de prétendre** a consisté en un *modus operandi* du travail de reprise et il a accompagné de près l'action d'imaginer. Afin d'incorporer certains états, il me fallu donc me poser la question à savoir : « Si j'étais *X*, comment est-ce que je me sentirais, dans quel état suis-je lorsque je joue la *Y*? » (Journal, 13 janvier 2011) Prétendre c'est donc rêver et revendiquer tout à la fois. C'est être ce que l'on s' imagine en faisant « comme si », c'est localiser en soi et « pour vrai » les affects d'un autre soi-même imaginé, c'est affirmer que « je suis *x*, *y* ou *z* ». Pour prétendre, il faut être en mesure de **croire**, et d'une certaine manière, de se tromper soi-même. C'est aussi de cette façon que Mme Canto Vila affirme passer d'un état à l'autre, états qu'elle préfère par ailleurs nommer *projections*. Elle affirme de cette manière que le travail du *morphing* « c'est un mix d'imaginaire, de prétention [...] de prétention dans le sens de vraiment croire [...] c'est des projections. Je fais comme si j'étais un homme, je fais comme si je suis une femme, je fais comme si j'étais enceinte, je fais 'comme si' » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011).

La question de savoir ce que je suis en mesure de voir et de percevoir à travers la vidéo étant résolue par la documentation de mes premières impressions, il demeurerait de savoir : qu'est-ce que je suis censée voir? Dans cet ordre d'idées, il fallait logiquement tenter ensuite d'articuler les matières perçues, les formes et les états, aux principes qui les ont engendrés. Suite à ce travail, j'ai conclu que je devais poursuivre l'accumulation d'informations physiques par l'exploration mais aussi **construire** un contenant dans le but éventuel de consolider le solo à l'intérieur d'une certaine forme. L'entreprise d'encodage à ce stade a été hautement spéculative. Il s'agissait à la fois de créer un code pour donner une « graphie » à ces mouvements qui progressaient sur l'écran et d'interpréter ces images fugitives afin de les faire entrer dans le code préalablement créé. J'ai entrepris alors d'approfondir et de systématiser la partition préliminaire dégagée, de l'intégrer à mon code graphique

personnel avant d'articuler à cette première lecture un quelconque principe générateur. Mais il n'a pas été possible d'être aussi systématique. De même, tout au long du processus de reprise j'ai construit progressivement une partition de plus en plus raffinée. Je suis au final, seule à pouvoir lire cette partition³³, ou du moins à l'interpréter. Mon code personnel est par ailleurs un amalgame de motifs et de termes Laban³⁴, d'images³⁵, de personnages³⁶, de situations³⁷, de dialogue intérieur³⁸, d'onomatopées³⁹ et d'actions⁴⁰. De plus, les ratures qui parcourent maintenant cette partition dans mon journal ne sont pas sans révéler l'aller-retour dont il était question dans un premier temps.

En effet, l'encodage graphique des idées conceptuelles et des mouvements fournis grâce à la documentation s'est doublé d'un encodage physique de la « partition » écrite et des concepts. Parallèlement, c'est une deuxième transposition qui s'est effectuée. Cette fois, il s'agissait d'un acte de mobilisation du code en termes de présences, d'expériences, d'états, etc. À leur tour, les essais, improvisations, explorations informèrent le chorégraphique que je me devais de recréer pour moi-même. Bref, la construction d'une partition écrite s'est doublée de la construction d'une expérience physique.

En outre, l'encodage physique a été une façon d'ordonner les principes générateurs du solo à ma lecture de la capture vidéo mais avant tout, de m'approprier

³³ Pour une reproduction de mon encodage personnel se référer à l'appendice G- Encodage graphique, p.146

³⁴ « ondulation, rebond, *shaping*, *retreating* » (Journal, 21 janvier 2011)

³⁵ « lasso » (Journal, 21 janvier 2011)

³⁶ « gamine, penseuse » (Journal, 21 janvier 2011); « junkie, séductrice » (Journal, 14 janvier)

³⁷ « il fait froid (...) inquiétude, panique » (Journal, 24 janvier 2011)

³⁸ « Oui, Non, je sais pas, j'y pense, tu me gênes, c'est drôle » (Journal, 14 janvier 2011)

³⁹ « Ayoye!, Ha! » (Journal, 14 janvier 2011)

⁴⁰ « roule (...) remonte » (Journal, 3 février, 2011)

ces principes en les intégrant à mon propre langage. Dans le cas de *Soft Wear*, ces principes s'articulent à deux techniques d'improvisations : le *morphing* et la *dissociation* qui ont été décrits plus avant⁴¹. Le phénomène d'**appropriation technique** dont il est question ici s'entend comme une adaptation des paramètres techniques donnés à la réalité de celui qui les expérimente et les explore. Conséquemment, j'ai adapté les paramètres techniques de *Soft Wear* à mon propre bagage de connaissances et à ma propre motivation de créer mon interprétation. À cette fin, j'ai identifié, nommé et travaillé mes sensations à partir d'outils issus en grande partie de ma formation technique, des principes de Rudolf Laban (1988/1994) et de Bonnie Bainbridge Cohen (1993/2002). Ainsi, j'utilise le vocabulaire Laban pour nommer les phrasés dynamiques (impulsif, impactif, rebond, ondulatoire, etc.), les formes et les processus (s'avancer, se reculer, etc.). Je l'ai donc beaucoup utilisé pour l'encodage graphique de la vidéo. Un autre exemple de l'utilisation que j'ai fait du système Laban qui concerne cette fois davantage la construction de l'expérience physique, s'éclaircit dans une exploration de « Votre corps n'est pas à vous » que je décris plus loin. Quant à Bainbridge Cohen (1993/2002), elle a informé mon travail des systèmes du corps et plus particulièrement le système des liquides⁴² qui, par ailleurs, a « trait à la transformation » (p.195). La synovie est le liquide avec lequel j'ai davantage travaillé dans mes explorations et mes échauffements. Elle est « la force lubrificatrice des articulations et amène dans le corps un flux libre et sans structure. » (Bainbridge Cohen, 1993/2002, p.190) C'est mon expérience de la synovie qui m'a permis de faire écho dans mon vécu au corps liquide de Stuart. L'attachement à ce liquide en particulier a peut-être d'ailleurs contribué à l'apparence plus nonchalante de ma version. La synovie est en effet associée à la décontraction et à l'insouciance (Bainbridge Cohen, 1993/2002). L'appropriation technique s'est

⁴¹ Chapitre II- Cadre théorique, section 2.4.1 *L'usage de soi dans "Soft Wear"*, p.48..

⁴² « J'ai commencé mon exploration par shaker tout le corps, avec l'intention d'activer les fluides, fluidifier les articulations » (Journal, 29 décembre 2010)

accompagnée d'une appropriation artistique alors que j'entretenais un désir d'abord de créer mon interprétation mais aussi d'évacuer une certaine forme du spectaculaire dans cette même interprétation, d'être dans « une représentation mais dans le sens où euh... c'est pas ça que j'veux dire, pas dans un show pas dans la représentation extérieure mais dans une adresse [...] dans quelque chose de plus dialogique » (notes personnelles, 29 décembre 2010). D'autre part, ce désir en forme d'intention que j'ai appliqué au chorégraphique a été en soi une prise de position artistique et une caractéristique de ma version : « Tu nous regardes vraiment. » (Commentaires du public, 16 mars 2011)

Ainsi, il me paraît plutôt impossible de m'adapter complètement à une technique ou même une œuvre sans articuler d'une façon ou d'une autre cette même technique ou cette même œuvre à mon propre vécu, à mes propres connaissances et corollairement, à ma propre motivation à créer du geste. D'ailleurs, je me suis longtemps cherchée une raison de me mettre en mouvement car au départ, il ne semble y avoir « aucune raison de danser » (Pouillaude, 2009, p.384). Bien sûr je peux imiter ce que fait cette femme sur l'écran, bien sûr je peux lever mon bras et marcher « comme » elle. Il demeure que ça ne faisait aucun sens après un certain temps de bouger de cette façon « pour rien ». Ce n'est qu'une forme de nécessité qui a projeté mon corps dans l'espace. D'autre part, le mouvement semble porté par une motivation qui lui est sous-jacente, même la plus « professionnelle » de plaire au chorégraphe. Mais il est possible que plaire ne soit ni une fin intéressante ni une motivation suffisante pour se propulser. J'ai pour ma part parcouru à répétition les principes de la technique qui sous-tendent le solo à travers une multitude d'explorations afin d'en dégager les qualités à partir des sensations que j'en avais et afin de les insérer à ma propre expérience, de les **vivre** dans le sens de les « éprouver intimement par expérience subjective. » (CNRTL, 2005) La mobilisation de mon pouvoir créateur n'est pas étrangère à la posture de mon étude. En suggérant

d'emblée que je vais créer mon interprétation, elle convoque mon autonomie et me somme de trouver un sens intime à mes mouvements et mes actions.

4.1.2 *Votre corps n'est pas à vous*

Je me suis conséquemment posé les questions suivantes : Qu'est-ce que ça veut dire « morpher »? Qu'est-ce que ça veut dire se dissocier? Outre la définition textuelle donnée, mon corps qui « morphé » ou se dissocie se dit avec quel langage et plus encore, s'articule à quel vécu. Pour y répondre, j'abandonnais momentanément la forme que suggérait la vidéo pour me concentrer sur ces questions. Dès ma quatrième répétition, je me suis lancée dans l'exploration de l'exercice « Votre corps n'est pas à vous » (Stuart 2010c, p.157). Déjà certaines pistes émergeaient à travers le questionnement suscité par la posture de la tâche : « Si mon corps n'est pas à moi, qu'est-ce qui est à moi? » (Journal, 29 décembre 2010). L'expérience de plusieurs intentions simultanées fit apparaître une sensation de décalage, d'opposition interne. En effet, l'exercice consiste à s'imaginer que notre corps résiste à notre intention de marcher, de s'asseoir, d'aller plus vite, etc. Plus encore, que chaque partie du corps, autant qu'il est possible de le diviser, possède sa propre intention. Mon expérience personnelle s'est traduite par l'impression que la direction de mes membres était conduite par une action proximale⁴³. Et c'est le regard qui m'a semblé être le moi, demeurer ce moi, cette intentionnalité à laquelle le reste du corps échappe ou résiste. Le sentiment d'opposition interne est ce qui résume le mieux mon vécu de ce travail⁴⁴. D'ailleurs, cette sensation d'opposition interne produisait ici déjà une première nécessité à l'émergence d'une forme. Ainsi, la sensation devenait nécessaire à la justesse; sa présence attestant que la forme qui émerge était connectée au

⁴³ « l'initiation se fait vraiment de façon proximale et mon focus est détaché » (notes du journal, 29 décembre 2010)

⁴⁴ « les moments de résistance induisent une tension spatiale centrale (...) j'en suis venue à créer (...) du *shaping* oppositionnel : mon corps veut s'étendre, s'ouvrir, je veux me refermer » (notes du journal, 30 décembre 2010)

paramètre des intentions multiples, un paramètre substantiel du chorégraphique. L'exercice m'a par ailleurs servi à « créer des traces sensorielles et inscrire des parcours sur mon système nerveux pour l'œuvre d'interprétation. » (Auto-questionnaire, 30 décembre 2010)

D'autres stratégies m'ont encore permis de m'approprier cette technique de *morphing*. En explorant l'idée d'être dans deux processus opposés en même temps, le *shaping*, une notion de Laban acquise par l'étude de la théorie de l'*Effort/Shape*, m'a autorisée entre autres à créer des oppositions dans le corps sur une base processuelle. Il est possible dans cette optique de *se déployer* dans les jambes tout en *se refermant* dans le tronc et d'ainsi créer un passage entre deux états. Le dialogue intérieur est une autre tactique que j'ai adoptée dans l'exploration du principe de *morphing*. Ce dernier m'a permis de faire surgir des personnages et de garder l'intention vivante tout au long du déploiement de chacun des personnages en me projetant dans une « vraie » situation. Afin de poursuivre la construction de mon interprétation, j'ai fait plus tard l'exercice de décrire en détail et de parcourir physiquement des passages d'états choisis en appliquant le principe du *morphing* c.-à-d., « commencer la transformation dans une partie isolée et la faire parcourir le corps; le mouvement n'arrête jamais. » (Journal, 21 janvier 2011) La description systématique et l'exécution formelle de quelques passages d'un état à l'autre m'a permis d'approfondir ma compréhension physique du phénomène et de répondre à un certain besoin de composition, de ne pas tout laisser à l'improvisation et à la sensation du moment, de choisir des états, des personnages et des manières de les « fondre » un dans l'autre. Il existe semble-t-il une marge importante entre la compréhension conceptuelle du phénomène, l'expérience du phénomène et la construction du phénomène en une expérience, en un vécu qu'il sera possible de répéter⁴⁵. C'est encore une fois par des allers-retours, des oublis, des flashbacks, du concept à la sensation, de la sensation au concept, que s'acquerra

⁴⁵ « Je sens qu'il faut consolider chaque état » (Journal, 14 janvier 2011)

progressivement une forme de certitude charnelle, de savoir inscrit dans le corps à travers une certaine forme de composition et des prises de décisions : quel état, quelle forme.

D'autre part, l'aller-retour est un motif qui apparaît au sein même de chacune des périodes de travail. Ainsi, je commençais la plupart du temps par revenir au visionnement de la vidéo du solo. Parallèlement au visionnement, je revisitais aussi la plupart du temps ma partition en ajoutant de nouveaux détails que je n'avais pas remarqués auparavant et ce faisant, je me réajustais par rapport à la tâche⁴⁶. Puis, j'explorais encore mon « corps liquide » pour revenir ensuite à la partition avec une sensation persistante de l'expérience du changement d'identité. Par ailleurs, « *Identité liquide* » (Stuart, 2010, p.160) est une exploration proche à mon sens du *morphing*. Elle propose de se servir « de courbes, de fusions, de suintements ou de glissement » (Stuart, 2010, p.160) pour passer d'une identité à une autre par la voie de la colonne vertébrale. La « liquéfaction » de ma colonne vertébrale est devenue elle aussi peu à peu une nécessité à l'émergence des formes à travers le raffinement de la répétition. Encore, le système des liquides, et l'*inner shaping* sont les termes qui identifient le mieux mon expérience personnelle de l'idée d'un « corps liquide ».

Enfin, ce questionnement sur le pourquoi du geste et l'appropriation de ce geste en forme d'expérience personnelle ont propulsé mon travail et m'ont permis de me mettre en mouvement, de trouver une nécessité, bien davantage que le désir de plaire envers lequel d'ailleurs, je m'étais plutôt placée en dissidence. Cette forme d'**appropriation technique** qui ne me plie pas à la technique mais qui tend plutôt à l'adapter à mon expérience est par ailleurs une marque de mon **positionnement personnel** à travers la mobilisation de mon autonomie dont il sera davantage question

⁴⁶ « Se permettre de faire des accents et d'effectuer des mouvements qui ne font pas nécessairement constamment sens en regard d'une attitude corporelle quotidienne réelle. » (Journal, 14 janvier 2011)

dans le chapitre 5- Discussion. Il convient d'ajouter que mon positionnement personnel et psychologique par rapport à l'œuvre chorégraphique a probablement aussi été renforcé par une pratique intensive du *sampoorna* yoga dit « yoga de la plénitude ». Cette pratique a assurément été un outil au maintien de mon positionnement personnel. Une position d'affranchissement au besoin de séduire qui a contribué à faire œuvre de mon interprétation.

Brièvement, la recherche de cette chorégraphie que je m'étais engagée à reprendre m'a confrontée à l'hybridité et à la partialité de sa trace dès le tout début du processus de reprise. Je n'étais donc pas du tout en face d'elle, mais en face de ses traces vidéographiques et conceptuelles. J'avais rassemblé vidéos, témoignages, articles qui ont ainsi constitué les premiers témoins : une œuvre existe vraiment. De cette façon, s'est élaborée une masse hétéroclite qui devait me servir de mode d'emploi. Mais la documentation que livre à la postérité l'œuvre chorégraphique est comme un mode d'emploi auquel il manquerait plusieurs pages et dont la traduction aurait dénaturé le sens que voulait lui donner la langue d'origine. Sont ainsi apparues la **nécessité d'une transposition, d'un encodage**, puis, d'une forme **d'appropriation technique et artistique** afin d'insérer des idées conceptuelles à mon vécu personnel, d'en construire une forme d'expérience. Au tout début de l'entreprise, la vidéo m'est apparue d'emblée être la trace la plus proche de la réalité mouvante d'une œuvre chorégraphique. Une trace qui s'est révélée pourtant bien ambivalente...

4.1.3 *Ambivalence de l'espace vidéographique*

Plusieurs de mes idées préconçues se sont en effet heurtées plus tard dans le processus de reprise à l'œuvre en direct⁴⁷ : de l'espacement, à l'utilisation des

⁴⁷ Damaged Goods/Meg Stuart et Forced Entertainment/Tim Etchells, *Private Room / Starfucker / Downtime / I'm all yours / Soft Wear*, STUK kunstencentrum, 25 janvier 2011, Leuven, Belgique.

hanches et des jambes qui était à peine perceptible sur la captation⁴⁸, à l'intensité de la trame sonore, l'œuvre en direct n'a effectivement pas grand-chose à voir avec sa captation.

D'abord, la vidéo m'avait laissée supposer que la danseuse se situait plutôt en arrière scène. Première erreur : elle débute le solo à environ 2 mètres des gradins⁴⁹. Aussi, certains détails comme l'utilisation des jambes pour induire une vibration au sommet du crescendo qui clôt la première partie du solo m'avait tout à fait échappé. Dans la deuxième partie, la *section des bras*⁵⁰ avant la *petite danse* m'avait paru formellement chorégraphiée alors que la performance me laissait davantage l'impression d'un travail dynamique, où la dynamique domine en importance la structure physique et la direction des mouvements. Le travail ultérieur avec Mme Stuart a d'ailleurs confirmé cette impression. J'ai même dû plus tard, créer mes propres formes afin d'incorporer cette partition dynamique. Encore, le crescendo de la première partie m'était apparu très saccadé durant la représentation, une possibilité dynamique que ne m'avait pas laissée entrevoir la vidéo jusqu'alors. Au moment de la représentation, j'en étais à intégrer ma sensation du *morphing* à une partition plutôt détaillée de l'improvisation effectuée par Mme Stuart sans véritablement avoir l'impression d'y arriver encore. Le 25 janvier, l'œuvre en direct m'avait donné accès à une respiration⁵¹ et à plus de liberté par rapport à la version vidéo. J'avais clairement eu l'impression que le mouvement s'appuyait non pas sur une tâche formelle mais sur un senti. Je n'ai paradoxalement pris cette liberté que dans le travail

⁴⁸ « on ne voit pas très bien le bas du corps » (Journal, 22 décembre 2010)

⁴⁹ « 2^{ème} latte de tapis. Elle est beaucoup plus près du public que je ne me l'étais imaginé. Les déhanchements sont aussi beaucoup plus amples enfin peuvent l'être » (Journal, 25 janvier 2011)

⁵⁰ Appendice H- Partition simplifiée, p.147

⁵¹ « il m'a semblé que le mouvement du tronc s'appuyait sur la respiration » (Journal, 25 janvier 2011)

que j'effectuai plus tard avec Mme Stuart. De notre rencontre en studio s'est dégagé une forme d'apprentissage par imitation qui a pris des airs d'apprentissage par réfraction.

4.1.4 Apprentissage par réfraction

D'abord, je n'avais toujours pas le sentiment que l'enchaînement gestuel et l'expérience affective fusionnaient dans la première partie du solo et ce, après avoir passé près d'une cinquantaine d'heures à travailler toute seule. La dissociation propre à la deuxième partie avait quelque chose de plus évident, un déjà vécu qu'il a été plus facile de « fictionner ». C'est véritablement dans le « corps à corps », dans l'intercorporalité du travail entre Meg et moi, que s'est révélée l'expérience de cette danse morphogène. Durant cette période de travail à Berlin, le sentiment d'un renversement a accompagné l'obligation d'abandonner presque en totalité les formes que j'avais préalablement incorporées, sentiment d'une incursion dans un senti jamais vécu.

Par ailleurs, l'imitation a parfois une aura péjorative puisqu'elle fait communément référence à une reproduction mécanique. Il me semble aussi que l'apprentissage avec Mme Stuart ne consistait pas tout à fait, ou pas seulement du moins, en une imitation mais plutôt en une réfraction. La réfraction est en effet définie comme une « Transformation, interprétation nouvelle que subit une réalité. » (CNRTL, 2005) Cette nouvelle forme d'expérience que je tentais alors d'acquérir, qui s'exprimait devant moi à travers Mme Stuart qui démontrait, se transformait en passant au travers de mon filtre interprétatif. Ce que je reflétais de cette manière avec mon corps, avait ainsi davantage à voir avec l'onomatopée que le mot, le son que la note, la dynamique que la forme, la nécessité du geste que le geste lui-même. Plus encore, ces « matériaux en puissance » (Hubert, 1992, p.201) que Mme Stuart démontrait mais aussi vocalisait, avaient un caractère indivisible. Il m'était ainsi

pratiquement impossible de les fractionner afin de les imiter. Bien que l'apprentissage par imitation soit un système intégré⁵², il me semble que la réfraction y est implicite et souligne davantage une incorporation créative de la substance chorégraphique. Pour toutes ces raisons, il m'apparaît plus juste de parler ici d'apprentissage par *réfraction* que d'apprentissage par *imitation*. De surcroît, cette forme de transmission n'a rien d'unidirectionnel. C'est un apprentissage participatif à l'intérieur duquel s'entremêle la matière que l'on apprend et la matière que l'on crée.

De cette manière, j'ai improvisé, j'ai généré du mouvement et à certains moments, Mme Stuart m'a simplement confié de trouver plus tard certaines formes pour moi-même, sachant que j'avais encore un mois de répétition après le travail avec elle. Encore une fois, il s'agissait davantage de réfracter la substance corporelle que d'imiter le mouvement. Je me souviens m'être convaincue que cette substance avait dû se détacher d'un corps, d'un être, d'une essence. Il y avait comme une impossibilité que cette « nécessité » ne soit née que d'une réflexion intellectuelle, que de façon déductive. Il a fallu en effet qu'un jour quelqu'un « morphe » et c'est à cette « morphose » exacte que je m'abreuvais grâce au corps gesticulant et sonore de Mme Stuart. Et j'ai eu tout à coup la certitude qu'une œuvre existait en dehors de la partition. Il s'agissait en fait d'une œuvre inachevée, une œuvre fragment, injustifiable même suivant les propos de Stuart dans Wavelet (2000) :

la danse [...] a trait à ce qu'on appelle 'l'intime' [...] elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même, mais au prix d'une sorte d'échappée inappropriable [...] c'est bouleversant, mais cela demeure injustifiable. Ce qui n'est pas le cas de ce que j'appelle 'chorégraphie'. Le travail chorégraphique implique [...] une relation de nature discursive quant au rapport de 'l'intime' et du 'public'. (p.49)

⁵² « L'apprentissage par imitation serait dû à l'intégration de deux processus distincts : le premier permettrait à l'observateur de segmenter l'action qu'il doit imiter [...] en chaînes d'actes appartenant à son patrimoine moteur; le deuxième lui permettrait d'accomplir les actes moteurs ainsi codés dans la séquence la plus appropriée » (Rizzolatti et Sinigaglia, 2008, p.158)

4.2 Paradoxe du créateur sans œuvre : le danseur

Dans cette brèche ouverte, s'annonce pourtant le caractère fondamentalement consubstantiel de l'œuvre chorégraphique ou du moins de la matière chorégraphique. Il me faut revenir à **l'importance de la motivation** mentionnée plus tôt pour consolider l'interstice qui vient peut-être de se glisser ici dans le chorégraphique. Et c'est d'ailleurs parce que cette nécessité du danseur-créateur⁵³ persiste et survit dans et grâce au chorégraphique que son importance s'affirme. L'impulsion intérieure crée du sens dans le geste, et par extension, dans l'œuvre chorégraphique. La question que soulevait mon impression d'une œuvre en-dehors de la partition formelle avait d'ailleurs été investiguée lors de mon entrevue avec Mme Canto Vila. Je lui demandais alors, à quoi le danseur à l'origine de cette manière particulière d'appréhender le mouvement pouvait-il bien se nourrir? Car il s'agit d'une manière particulière d'attaquer la forme, de travailler la plasticité du corps. Personne de Canto Vila ou de Stuart ne se souvient exactement quelles indications avaient été suggérées à ce moment-là. Peu importe dans ces circonstances de connaître les directives puisque ce qui importe serait la motivation, cette fameuse nécessité.

Par ailleurs, un ancrage théorique se dessine à l'horizon d'un processus créateur chez le danseur en regard de cette motivation. En effet, comme me l'a fait remarquer Mme Canto Vila en entrevue le 30 janvier 2011, les idées, les danses ne se forment pas spontanément. Pour sa part, le questionnement à l'origine de sa danse était profond et s'est échelonné sur plusieurs années évoquant la période **d'incubation** du processus créateur suivant le modèle de Wallas (1926) (tel que cité par Deschamps, 2002). Il s'agissait pour sa part d'une recherche de soi à travers un questionnement sur son identité sexuelle. Elle se questionnait à savoir « est-ce que je suis un homme,

⁵³ J'utilise le terme *danseur-créateur* pour faire référence au danseur ayant participé à la création chorégraphique. Dans cet ordre d'idées, le terme *danseur-interprète* est utilisé pour désigner un danseur ayant participé à la reprise sans avoir participé au processus de création.

est-ce que je suis une femme, est-ce que je suis une lesbienne. » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011) Difficile de cette façon de dissocier sa danse de ses préoccupations et de ses questionnements personnels. Elle affirme en effet « c'était toute mon existence » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011). Sa danse était aussi peuplée d'images, des images claires, identifiables, des images du corps. C'est ici que, dit-elle, elle rejoignait les préoccupations de Mme Stuart qui, on peut le supposer avec Mme Canto Vila, l'aurait choisie pour cette raison. Bref, des questions d'ordre identitaire, pour ne pas dire existentiel en incubation, et un certain intérêt pour l'idée de transformation et pour l'image ont constitué un amalgame propulseur à la danse. Cette danse qui a longtemps incubée, cette danse en latence a un jour été exécutée. Ce moment évoque cette fois de **l'illumination** propre au travail créateur. C'est à cet instant propice et précis où le corps bouge en harmonie de forme et d'intention que la danse apparût. Mme Stuart, a alors interprété cette danse de Mme Canto Vila à la lumière de ses propres intérêts de recherche dont « how the contemporary world is affecting our bodies » (M. Stuart, communication personnelle, 15 février 2011) et « la possibilité d'envisager un corps futur, les conséquences de l'expérimentation génétique sur nos actions quotidiennes... »⁵⁴ (Van Imschoot, 1999). Elle se serait exprimée en ces termes : « Ho! You are morphing! » (M. Stuart, communication personnelle, 15 février 2011) À cet instant précis, il est possible de supposer qu'une substance est extraite d'un corps, une œuvre « injustifiable », matériau du chorégraphe.

Un certain procédé de création chorégraphique, plutôt répandu au sein de la création contemporaine en danse, implique l'indissociabilité de deux acteurs : le danseur et le chorégraphe. Brièvement, on y retrouve d'abord une utilisation massive de l'improvisation et ensuite un détournement de l'improvisation en « écriture ». Dans ce moment de production de matériaux ou moment de recherche

⁵⁴ Traduction libre

chorégraphique, avant l'écriture, Meg Stuart affirme essayer de créer un environnement, une ambiance et ensuite, si elle remarque quelque chose elle le signale. Elle ajoute qu'elle ne se présente pas en studio en sachant ce que les danseurs vont trouver.⁵⁵

De prime abord, il peut paraître trivial de s'arrêter sur un moment qui se répète indéfiniment dans quantité de processus de création chorégraphique contemporaine. Pourtant, **l'identification du matériau**, ce moment précis où le chorégraphe interprète la création intime, la danse du danseur, c'est tout un univers qui est fragmenté. Ce fragment devient substance tout aussi rapidement qu'il est nommé, tout aussi rapidement qu'il change de propriétaire : il passe « d'œuvre du danseur » à « matériau du chorégraphe ». C'est un transfert instantané qui ne rencontre aucune objection au profit de deux motifs liés : l'œuvre et l'auteur. (Pouillaude, 2009)

Pour revenir au matériau dans l'état où je l'ai laissé, il y a eu identification, la danse a été nommée : « C'est du morphing! » La danseuse avait généré cette danse à partir des pistes lancées par la chorégraphe et à partir de son propre vécu, de ses préoccupations personnelles, de ses interrogations. Elle créa alors en direct une transformation d'états dont les attributs kinesthésiques et dynamiques s'apparentaient à un phénomène technologique que la chorégraphe a reconnu. La composition consista donc à organiser cette improvisation mais auparavant à la définir afin de la rendre répétable. Cette modalité de l'écriture chorégraphique qui consiste à encadrer l'expérience, trouble considérablement les limites entre ce qui est chorégraphié et ce qui est remis à l'improvisation (Pouillaude 2009) affirmant la perspective de l'œuvre

⁵⁵ « I just try to create a set up or a mood and then if I see something I just hhhho! [...] But I don't go into the studio knowing what they will find exactly, we search there. » (M. Stuart, communication personnelle, 15 février 2011).

chorégraphique comme espace de consubstantialité ou du moins retrouverait-on un espace consubstantiel dans le chorégraphique lui-même⁵⁶.

4.2.1 *Ressorts collectifs de la création*

Conséquemment, ce qui suit ne fait qu'enrichir la discussion. Il s'agit du **caractère commun** du développement de ce matériau brut. Parce qu'il ne s'agit pas de sélectionner des mouvements (auteur) et de les fixer (œuvre), il s'agit de rendre l'expérience elle-même répétable. Je tiens à souligner encore une fois que *Soft Wear*, production de Damaged Goods, n'est pas particulièrement ni spécifiquement à la base de cette réflexion que j'expose ici. Cette œuvre chorégraphique a plutôt parcourue comme tant d'autres processus auxquels j'ai moi-même participé, ce même cheminement à la seule différence que les résultats de mon étude y sont ancrés empiriquement. Ceci étant posé, apparaît le caractère commun du travail de création. C'est en effet toujours un « nous » qui se questionne sur l'idée de *morphing*, qui élabore et étudie, qui encode le principe⁵⁷ et c'est encore un « nous » qui a l'impression de découvrir un nouveau langage.⁵⁸ C'est un « nous » et non un « je » auteur unique du chorégraphique. Par ailleurs, « La valorisation de l'inspiration individuelle, de l'unicité de l'œuvre [...] tend aussi à masquer ce que des recherches empiriques identifient sans cesse : les ressorts collectifs, tendus, conflictuels de l'acte créatif. » (Buscatto, 2008, p.8) L'œuvre chorégraphique comme objet du chorégraphe s'embrouille ici au profit d'un espace de consubstantialité, un espace commun duquel

⁵⁶ Appendice I – Triangulation du chorégraphique, p.152

⁵⁷ « Et du coup on a commencé ... à réfléchir sur l'idée du morphing... » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011)

⁵⁸ « Felt like we discovered a new language of dancing actually. » (M. Stuart, communication personnelle, 15 février 2011)

pourtant ne sera reconnu qu'un seul créateur. Situation paradoxale où le danseur crée et reste sans œuvre en droit. Plus encore, le travail de la danse ne permet jamais d'être tout à fait seul.

4.2.2 *Justesse d'interprétation et intériorisation de l'image*

Conséquemment, le caractère commun du travail de la danse persiste et signe alors même que je suis physiquement seule dans le studio. D'abord, par habitude peut-être, ou par désir d'auto-validation, j'ai cherché à me voir par tous les moyens parce qu'il n'y avait pas de miroir dans le studio dans lequel je travaillais à Bruxelles. J'ai utilisé la vidéo pour pallier à cette lacune et être en mesure de valider mes sensations, de voir en quoi ce que je sens est effectivement ce que je fais (Pinard, 2009).

D'autre part, ce désir n'est pas vain et s'articule à la **nature représentative de la danse**. Il est par ailleurs inutile de nier que la danse s'adresse au corps du spectateur principalement par le biais du sens de la vue.

L' "*acte du spectateur*" est un *acte potentiel*, induit par l'activation des neurones miroirs capables de coder l'information sensorielle en termes moteurs et de rendre ainsi possible cette "réciprocité" d'actes et d'intentions qui est à la base de notre reconnaissance immédiate de la signification des gestes d'autrui. (Rizzolatti et Sinigaglia, 2006/2008, p.143)

C'est lorsque l'image devient satisfaisante que la sensation devient « exacte » et qu'on s'autorise à y référer et à la consolider. Par la répétition, s'est raffinée l'adéquation entre image et sensation et cette adéquation est devenue un critère de justesse dans la représentation. Ainsi dans le travail, je suis par moments le regardant et à d'autres, le regardé. Par une sorte de dédoublement de moi-même, je deviens ensuite grâce à l'intériorisation progressive de mon image, à la fois celle qui fait et celle qui regarde. Il n'existe plus d'aller retour entre l'exécution et le visionnement.

J'ai inscrit dans ma sensation le degré que doit atteindre la courbe de mon dos afin que l'image du personnage de la junkie me satisfasse, et j'ai procédé de même pour tous les autres.

En somme, il apparaît que le travail de la danse se passe difficilement de ce minimum du double. **La primauté de l'image** explique peut-être en partie cet état de fait. La danse est un art du corps qui ne peut se passer de la représentation du corps pour faire œuvre. La représentation est par ailleurs une condition *sine qua non* de l'œuvre chorégraphique dont le milieu d'existence est la scène sur laquelle le rôle du danseur est par conséquent de figurer. Par contre, le danseur doit avant tout « vivre » dans un cadre chorégraphique où l'expérience domine la forme. Et le juste devient le « vrai ». L'exactitude se mesure ainsi au degré de sensibilité à sa propre matière au moyen d'une **intériorisation de l'image**. J'ai vu ce que je dois sentir, ce qui me permet à présent de me surveiller au même moment que je sens, par un principe double d'auto-surveillance de la sensation et de l'image projetée. Et parce qu'il n'y a jamais une véritable adéquation entre mon état et mon image (Stuart, 2010a), c'est donc sur cette frontière fuyante que je figure. Je ne donne pas une couleur particulière à une forme préétablie, je vis cette image au contour d'ailleurs flous parce que bien que le bras doit plier, toute la position, la posture du corps demeure dans *Soft Wear* tributaire de l'état, de la projection, de la fiction que j'invente à l'intérieur de la dramaturgie, de la composition mise en place par la chorégraphe. Même dans la reprise, le chorégraphique demeure un espace de consubstantialité à l'intérieur duquel j'inscris une création puisque « tous les étages du changement [...] ce n'est pas un truc acquis [...] il faut les inventer. » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011) Dans le travail qui visa à créer mon interprétation, j'aurai construit préalablement ces fictions pour ne pas avoir à les réinventer chaque fois. De la trace de l'œuvre à la construction d'une interprétation dans l'espace de l'œuvre, tout indique que le danseur crée et que l'œuvre chorégraphique est un espace de

consubstantialité. Resterait maintenant à déterminer dans quelle mesure cette création du danseur-interprète est une *œuvre d'interprétation*

4.3 Œuvre d'interprétation

L'ouverture de l'écriture implique [...] qu'une part d'improvisation se loge en chaque temps d'actualisation, de sorte que l'évènement scénique cesse précisément d'être actualisation mécanique et devient recreation partielle. (Pouillaude, 2009, p.365)

Tout d'abord, *Soft Wear* n'était pas un projet (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011). Il est davantage une nouvelle dramaturgie appliquée à des matériaux, cellules et principes gestuels, ayant servi à la création de *Highway 101*⁵⁹. Ce solo a aussi dès le départ, semble-t-il, deux versions : celle de Mme Canto Vila et celle de Mme Stuart. Canto Vila (2010) dira en ce sens que leur manière caractéristique de l'incarner changeait les choses. Il est vrai que deux corps différents offrent deux lectures d'un même mouvement si ce n'est que par la posture générale qui porte ce mouvement, la personnalité. On pourrait parler alors de « casting » différent.

Il convient de se demander si la spécificité d'une interprétation ne serait pas simplement l'empreinte d'une personnalité et/ou la marque de l'apparence, de ce qui est par ailleurs rigide et difficile, sinon impossible à travailler. L'interprète est souvent catégorisé suivant sa personnalité et/ou ses traits caractéristiques : coquin, athlétique, souple, mystérieux, longiligne, etc. Ce qui est éclatant, est cette idée de filtre qui traverse à la fois l'idée d'interprète et celle de personnalité. D'où aussi peut-être l'ambiguïté immanente au terme interprète utilisé afin de désigner le danseur. En effet, il est un interprète, un filtre au travers duquel « passe » une œuvre

⁵⁹ Cette expérimentation centrée sur le processuel et se transformant au contact de l'architecture des lieux, abolissait le quatrième mur en intégrant le public à l'espace de jeu. Pour plus de détails se référer à Stuart, M. (2010b).

chorégraphique. Cette dernière est transportée par le corps du danseur jusqu'à un public qui l'observe, lui et l'œuvre confondue en la figure de son corps. Et la personnalité ? Elle sera plus tard ce filtre à travers lequel l'œuvre d'interprétation est aussi transportée au public. Pour l'heure, le « casting » tient lieu de critère de différenciation entre les versions. Le critère serait d'autant plus évident s'il était question des différences entre un homme et une femme par exemple. L'apparence du danseur peut en somme transformer, au moins en partie, le sens perçu de l'œuvre chorégraphique par le spectateur. Mais ici, la différence entre les deux danseuses va au-delà de la simple apparence. Quand il est fait référence à « la manière de l'incarner », c'est à la façon, aux procédés et à l'art auquel il est fait allusion. La commande est « ouverte ». Conséquemment, il est possible de se l'approprier à sa manière, d'y insérer sa propre fiction. La chose ne se présente pas de la même façon suivant l'âge, la formation, l'expérience, la personnalité mais aussi les intentions artistiques et les fictions propres à chacun. De son côté Mme Canto Vila, a préféré une approche qui questionne : Est-ce que je suis une femme, est-ce que je suis une enfant, est-ce que je suis un homme, etc. Elle a adopté de cette façon une performativité plus timide. Peut-être est-il possible d'avancer un lien entre son questionnement personnel et cette approche ? Les mouvements sont plus flous, les formes moins distinctes que la version que nous offre Mme Stuart. Elle a, quant à elle, une approche beaucoup plus franche. Est-il possible que son âge - 38 ans à la première de *Soft Wear* - y soit pour quelque chose ? On peut en effet penser qu'à la différence de Mme Canto Vila qui n'avait que 22 ans à l'époque, une femme plus mûre ait une approche plus assumée. Les personnages qui traversent donc Mme Stuart sont des projections affirmées : je suis une petite fille gênée, je suis un homme musclé, je suis une femme séduisante, etc. Les mouvements sont plus clairs, les formes sont marquées. De mon côté un certain abandon et une certaine acceptation de toutes mes identités possibles donne une impression de débordement à ma version :

l'homme (en moi), la Marilyn Munroe (en moi), l'être timide (en moi), etc. Les impulsions de mouvement résonnent et même parfois réverbèrent dans l'ensemble de mon corps. J'ai abandonné la peur d'être jugée, la peur du regard de l'autre et adopté une performativité qui inclu dans mon espace d'expérience, la présence bien concrète du public. À cette fin, un exercice que nous avons exploré dans *Improvisation as Strategy*, l'atelier du 26 février 2010, m'a beaucoup servi à intégrer cette idée d'inclusion à travers le traitement de la scène comme un espace public. Nous avons travaillé avec Mme Stuart à élargir progressivement notre conscience de l'espace jusqu'à l'extérieur de la scène, jusque dans les gradins et jusqu'aux limites extérieures de la salle. Cette expérience m'avait beaucoup marquée dans le sens où je n'avais jamais auparavant pu concevoir que ma conscience et ma sensation pouvaient embrasser autant d'espace sans être dispersées mais seulement élargies.

En résumé donc, *Soft Wear* est un solo dont les matériaux sont extraits du processus de création du projet *Highway 101* (2^{ème} partie : dissociation). Il contient deux idées gestuelles et s'élabore en deux versions concurrentes. Il m'est alors possible de penser qu'il n'y a pas une actualisation idéale mais plusieurs actualisations possibles et toutes aussi justes les unes que les autres. En fait, tant que les paramètres formels, substantiels et temporels sont respectés, que la validité est entérinée par les autorités de l'œuvre chorégraphique (chorégraphe, danseur, compagnie, etc), il s'agira toujours d'une actualisation juste. De la « pluralité opérable » (Pouillaude 2009) de l'œuvre comme condition de sa propre existence, découle donc la possibilité déjà de créer ma version.

En effet, il y a la version de Mme Canto Vila et la version Mme Stuart mais il y a aussi toutes les versions de Mme Stuart. De cette manière, chacune d'elles peuvent être identifiées en tant qu'actualisation en tel lieu, à telle heure et à telle date. Une première incursion de trois jours consécutifs dans les archives de Damaged Goods (11-12-13 janvier 2011) où j'avais pu visionner ces différentes versions dansées par

Mme Stuart, m'avait permis d'observer que les variations toniques étaient dictées par l'état (personnage, identité, projections, etc)⁶⁰ et que le travail de *morphing*, la première partie du solo, comportait une part importante d'improvisation. L'improvisation, en proposant des états différents, affectait de plus mon ressenti de la proposition en modifiant ma lecture et ma perception. La performance à la Volksbühne (Stuart, 2006) par exemple m'est apparue beaucoup plus enflammée par rapport à la version sur YouTube : « Énormément d'expressions faciales mais à peu près les mêmes chemins dans le corps. » (Journal, 12 janvier 2011). Je la percevais plus provocante, elle ne me faisait pas du tout le même effet.

Par conséquent, il n'y a pas d'œuvre chorégraphique en soi dans le cas de *Soft Wear*, pas d'objet matériel, mais des effectuations de l'œuvre, des interprétations. En l'interprétant, je fais l'œuvre. L'œuvre, c'est l'action et l'action c'est mes propres fictions, les fictions que j'ai créées. J'oserais même tenter d'étendre cette idée à l'ensemble des œuvres chorégraphiques. D'ailleurs, qu'elles soient agglomération de règles extensives comme dans *Soft Wear* ou stricte enchaînement de formes, l'œuvre chorégraphique est toujours liée à son caractère gestuel et visuel, elle n'est jamais que pure potentialité par la dépendance qu'elle entretient en regard de son actualisation. Pour cette raison, elle doit être incarnée afin de passer de *potentielle* à *réelle*. Ainsi, pourrait-on supposer que l'interprétation entendue comme œuvre est un ensemble de projections et d'images (ou d'état) qui s'exécutent et se vivent en direct dans un cadre chorégraphique (ou dramaturgique) et qui ont préalablement été imaginées, construites, travaillées et incorporées par la répétition. Et dans cet ordre : Imaginer, prétendre, croire, sentir, vivre, construire, répéter, consolider, figurer et revivre.

⁶⁰ « La trame écrite du solo me semble être assez stable. Les trois versions différentes que j'ai visionné jusqu'à maintenant me donne-t-à voir (sic) les mêmes formes-signes (ou devrais-je dire signe-forme?). Elles comportent des occurrences qui sont évidemment bien embêtantes à décrire ici. Par contre, les qualités sont chaque fois différentes à plusieurs moments ce qui modifie le sens-signe (ou devrais-je dire le signe-sens?) perçu. » (Journal, 12 janvier 2011)

4.4 (Re)prise et répétition

En fait, personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer, sans donner place vivante aux réflexes du faire, à cette pratique d'où rien de neuf ne sortirait sans l'aide du micro-automatisme de la répétition intégrée. Cette répétition est au cœur de la création. Je veux dire qu'elle en est le rythme cardiaque. (Passeron, 1989, p.77)

À première vue, la reprise semble le lieu de tous les (re) : recreation, reconstruction, remontage, etc. Pourtant, la position que j'ai adoptée face au travail à faire évoque bien davantage une prise qu'une reprise - de position et de rôle. De son côté, recreation signifie simplement créer encore. Pour qu'il y ait recreation, il faudrait logiquement créer de nouveau et comment créer de nouveau si je n'ai pas créé d'abord? Et surtout, comment définir cette chose à créer encore? Recréer c'est aussi « Faire revivre ce qui a disparu » (CNRTL, 2005). Dans le cas de la (re)prise de rôle, bien qu'il soit très ardu de définir le chorégraphique en terme d'œuvre, c.-à-d., signé par un auteur, ce chorégraphique n'a jamais vraiment disparu. Il est en effet plutôt conservé dans le corps des danseurs.

Encore une fois, c'est par le corps des danseurs que la substance chorégraphique, cet « en dehors de la partition », se transmet, se conserve et éventuellement aussi se perd.

Dans le cas de *Soft Wear*, les creux au sein même de la composition impliquent davantage de construction que de reconstruction. Encore, j'ai relevé à l'analyse que l'emploi du terme *reconstruire* dans mes notes faisait souvent référence aux actes de transposition. C'est en encodant des figures mouvantes en figures fixes, et vice versa, que l'interprétation comme œuvre commence à travailler le corps, se construit et s'incorpore. Et autant les ratures s'accumulent sur le papier, autant elles marquent graduellement la sensation. Ainsi, le processus d'incorporation s'ancre au sein de la répétition. Tel le sculpteur qui « progresse vers la forme par raclages successifs »

(Passeron, 1989, p.75) de son matériau, je procède vers la figure idéale par marquages successifs sur ma sensation. À notre deuxième rencontre, Mme Stuart affirmait : « It's growing from yesterday already » (Journal, 15 février 2011). L'expérience croît en effet et ce, jusqu'à la mutation. C'est une impression de transformation, de reconfiguration de mon système nerveux qui a accompagné la dernière phase de consolidation du vécu. À un certain moment, j'avais l'impression que les connections se reconfiguraient à même les synapses de mon cerveau⁶¹.

4.4.1 *Incorporation et itération*

Cette incorporation en forme de mutation définitive permet par ailleurs de clore sur **le caractère itérable d'une interprétation**. S'il est encore possible de discuter du caractère fugace du mouvement, il ne l'est plus de l'expérience.

J'ai la danse dans le corps et elle y est pour de bon. Je l'ai installée dans les replis de mon vécu et de cette façon elle se conserve. Plus encore, « Dans le métro j'évite, mais de plus en plus souvent je morphe. » (Journal, 3 mars 2011)

Bien que définitive, l'incorporation de la substance de la danse s'appuie pourtant encore sur un ressenti qui n'est jamais tout à fait identique à lui-même ou du moins, qui ne fait pas apparaître à chaque fois les mêmes formes. Dans la dernière période de travail à Montréal, Mme Michaud m'a à la fois permis de me dégager de mes sensations « du jour » en m'offrant des repères beaucoup plus stables et concrets, et à la fois de consolider mon vécu à travers la fixation de « certaines projections au travers de mon corps fluide » (Journal, 10 mars 2011). Complexifier les chemins dans le corps et initier des changements par les oreilles par exemple, sont des actions concrètes qui provoquent une sensation d'étrangeté chez le spectateur. En effet, dans le travail de répétition final, ce n'est plus sur ma sensation mais sur la sensation du

⁶¹ « Je crée des nouvelles connections, j'ajoute des synapses à mon cerveau, je mute. » (Journal, 3 mars 2011)

public que j'ai travaillé; Mme Michaud prenant en quelque sorte ce rôle de corps regardant en orientant mes actions en fonction du but recherché dont rendre incertaine la lecture du spectateur. Autant à l'étape de construction je m'interrogeais sur le pourquoi, autant à l'étape de l'incorporation je m'interrogeais avec Mme Michaud sur le comment. Encore une fois, le caractère commun de la création refait surface. À l'évidence, mon œuvre d'interprétation serait aussi l'œuvre de Mme Michaud. Et quand j'affirme, alors que je suis apparemment seule à danser, que « Nous avons atteint une vitesse probante hier » (Journal, 10 mars 2011), je ne fais que souligner une fois de plus le caractère consubstantiel des œuvres et les ressorts collectifs de la création artistique.

Au final, il apparaît que l'*intégration* de mes données, quatrième étape de l'analyse par théorisation ancrée, a permis de cerner l'objet définitif de ma recherche⁶². Il s'agit effectivement de l'interprétation comme œuvre dans l'espace de consubstantialité de l'œuvre chorégraphique.

Préalablement, la confrontation à « l'absence d'œuvre » (Pouillaude, 2009) a, quant à elle, témoigné de la dépendance des œuvres chorégraphiques à leurs actualisations. De plus, cette absence qui se résout dans un travail en présence, accompagne l'apprentissage par réfraction lequel a fait apparaître la valeur créative de la motivation initiale. Cette motivation initiale demeure par ailleurs substance en dehors de la partition grâce à des actions en commun : rechercher, réfléchir et nommer la matière, la substance gestuelle. C'est ainsi de façon collective que la danse se consolide et que le chorégraphique s'est créé dans le processus de création de *Soft Wear*. D'autre part, la « chorégraphie » se propose ici comme une structure ouverte laissant place à « une manière personnelle » de s'incarner dans l'œuvre chorégraphique. Les ressorts collectifs du travail m'ont permis de conclure sur la nature intrinsèquement représentative de la danse. En effet, la primauté de l'image

⁶² Appendice E - Théorisation ancrée : de la *mise en relation* à l'*intégration*, p.142

astreint au minimum du double; la présence d'un regardé et d'un regardant apparaît essentiel. Enfin, la répétition comme conduite artistique (Passeron, 1989) a élevé le danseur au statut d'artiste de la sensation sur laquelle il engrave l'expérience.

En résumé, il semble que j'aie effectivement créé une interprétation dans l'espace de *Soft Wear*. Cette interprétation serait elle-même une création, mais dans l'espace du corps. Cette création en forme d'expérience dépasserait sa propre immatérialité et figurerait ainsi pour le spectateur au travers du filtre de la personnalité qui la porte et la vit. La personnalité et l'apparence d'un danseur sont par ailleurs des contingences avec lesquelles chacun ne peut que composer et qui n'offrent que peu de plasticité. Si le rôle du danseur est bel et bien de figurer, cette entreprise pose l'impossibilité de figurer autre chose que son propre corps, une sorte de limite déjà tracée, une toile qui ne serait jamais tout à fait vierge. Néanmoins, il semble que le corps soit presque illimité dans sa capacité à recréer et à créer de nouvelles expériences, peu importe sa forme ou sa formation. Enfin, c'est à ce paradoxe du créateur sans œuvre que semble s'articuler ma problématique c.-à-d., au caractère suranné de l'idée selon laquelle le danseur ne crée pas le chorégraphique mais aussi à la difficulté de cerner son œuvre s'il en est une. Ainsi, en constatant que les actes de création et d'interprétation ne sont pas exclusifs au chorégraphe ou à l'interprète et que le corps du danseur-créateur persiste dans l'œuvre à travers la nécessité qui le propulse, il est permis de dire que l'autorité auctoriale unique pourrait être dépassée.

CHAPITRE V

DISCUSSION

L'analyse des données au chapitre précédent a fait apparaître plusieurs réalités rattachées à mon expérience de la reprise de *Soft Wear* mais aussi à son processus de création. L'expérience que j'ai vécue mais aussi que j'ai menée s'est articulée à un positionnement initial qui a été conscientisé *a posteriori* et qui gisait à même la question de recherche. L'intention de chercher l'œuvre que je crée en tant que danseuse a orienté mon travail autour de cette œuvre et pourrait avoir même contribué à en créer l'existence. D'où l'idée développée ci-après que la création serait principalement une question de positionnement. Cette idée de la création comme positionnement est particulièrement liée aux données empiriques de la reprise comme l'est aussi le phénomène de partialité des traces chorégraphiques. Les ressorts collectifs de la création et la relativité du statut d'artiste sont des idées qui ont quant à elles émergées des deux corpus c.-à-d., à la fois du corpus documentaire sur le processus de création et de mes données empiriques. C'est à partir des concepts avancés précédemment dans le Chapitre 3- Cadre théorique, que ces idées, issues des résultats de terrain, seront discutées, réfléchies, analysées et mises en perspective ici afin d'envisager leur portée potentielle.

Il m'apparaît donc important de rappeler que le cadre théorique de mon étude s'articule aux concepts d'œuvre chorégraphique comme espace de consubstantialité, de partageabilité du chorégraphique à travers *l'intercorporalité* et *l'effet de transport*, d'œuvre d'interprétation, de création en tant que type de rapport et de présence au monde, d'états de corps comme matériaux du danseur et enfin, de pluralité opérable de l'œuvre chorégraphique.

La « modélisation » (Paillé, 1994), cinquième étape de l'analyse par théorisation ancrée, me permettra en premier lieu d'interroger mes résultats afin de définir plus précisément l'objet de cette étude. L'« intégration » (Paillé, 1994) ayant fait apparaître le phénomène central de l'étude c.-à-d., l'œuvre du danseur, il s'agira de spécifier son « type,ses propriétés,ses conditions facilitantes,ses conséquences, et les processus » qu'il met en jeu. Bien qu'il s'agisse ici d'une modélisation partielle, l'étalage, le dépliage de l'œuvre du danseur me permettront d'intégrer les notions propres à mon cadre théorique afin d'appuyer les arguments avancés au profit du phénomène mis ainsi de l'avant. Le danseur est créateur et sa création est diverse : *substance* dans les premiers temps de la création, *sensation* lors des reprises.

5.1 Œuvre échappée et œuvre substance : la création chorégraphique

La « modélisation » semble particulièrement indiquée afin de donner de la perspective à un objet de recherche. Dans cet ordre d'idée, il s'agit de caractériser le phénomène central « sous une forme type » (Paillé, 1994, p.174). Ainsi, il importerait dans le cas présent, de déterminer en premier lieu en quoi consiste l'œuvre « intangible » du danseur. On peut déjà affirmer avec les résultats de recherche qu'il est un phénomène présent à la fois dans la reprise et dans la création de l'œuvre chorégraphique. Par contre, il apparaît selon deux modalités distinctes. On pourrait donc l'observer suivant deux formes de manifestations; comme *substance* dans la

création et comme *sensation* dans la reprise. De plus, il semble que dans le processus de création, il revête deux formes successives. Il y aurait au tout début du processus l'apparition de cette œuvre « injustifiable » dont fait mention Meg Stuart dans Wavelet (2000). Ensuite, une transformation par la collectivité de travail ferait passer cet objet fuyant à l'état de substance aux fins de chorégraphie, d'« écriture ». En d'autres termes, pour être en mesure de justifier l'objet au public, il faudrait d'abord le déterminer.

De cette façon, on peut avancer que l'œuvre du danseur s'exprime d'abord dans le processus original de création à travers la motivation qui suscite son geste et qui propulse sa danse pour produire des improvisations, générer de la matière. Cette motivation intérieure qui est elle-même nourrie par des pistes que lance le chorégraphe, ferait office de liant entre le mouvement extérieur du corps et son ancrage dans un vécu. Cet élan personnel qui propulse le corps à bouger donne à l'improvisation qu'il génère, un caractère d'expérience sensible. Le danseur est connecté, ses mouvements ont un sens en regard d'un état, mais il n'est pas encore possible d'y articuler un discours puisque cette danse est la forme la plus concrète d'une **œuvre échappée**. Il s'agit effectivement d'une œuvre échappée dans la mesure où cet objet se soustrait à l'emprise, où il ne semble possible de l'extraire du corps qui le produit qu'au terme d'un travail de définition systématique : De quoi est-il question? Qu'est-ce que ça veut ou ça peut dire? Qu'est-ce que je (chorégraphe) veux voir? En advenant, cette danse pré-justifiée cesse paradoxalement d'être retenue et s'échappe ainsi du corps d'où elle émerge en se donnant en partage au public que constitue le chorégraphe et/ou les autres danseurs. En ce sens, il est possible de parler d'œuvre. C'est dans le studio que l'in-fini se découvre et se partage dans un premier temps, une œuvre pré-justifiée mais partageable.

Par ailleurs, cette production articulée aux directives du chorégraphe mais surtout aux préoccupations, aux fictions personnelles du danseur est « œuvre » à la

condition explicite d'être partagée avec le chorégraphe-spectateur. Le mécanisme d'intercorporalité merleau-pontien confirme cette possibilité de partage par le « recroisement qui s'opère sourdement entre mon corps et celui des autres [...] qui non seulement me fait découvrir cet autre du dehors, mais qui, en même temps, me fait l'éprouver du dedans » (Deschamps, 1995, p.78) C'est ce qui permet peut-être aussi au chorégraphe de reconnaître ses propres préoccupations dans le mouvement d'une nécessité qui lui est en partie étrangère, d'interpréter l'œuvre échappée du danseur en l'articulant à ses propres envies, sa propre sensibilité. Il reconnaît dans l'œuvre échappée du danseur quelque chose qui lui appartient aussi.

D'autre part, l'œuvre du danseur dans sa forme « injustifiée » doit aussi répondre à cette condition de se conserver. Ainsi, cet objet mouvant, qui n'appartient encore qu'au corps qui danse, n'est assimilable à une œuvre d'art que dans la mesure où l'on accepte dans le sillage de Deleuze et Guattari (1991) que la permanence de l'objet d'art peut aussi s'inscrire dans un instant. Du moins, peut-on penser qu'elle est « le signe de la possibilité de l'art telle qu'inscrite au corps » (Fontaine, 2004, p.15) puisqu'elle ne deviendrait œuvre alors, que suivant la volonté ou la sensibilité du chorégraphe à son égard. S'il la reconnaît, qu'elle suscite en lui l'intérêt de s'y attarder, cette œuvre échappée deviendra **œuvre substance** par l'action collective de son objectivation. C'est effectivement le chorégraphe qui décide de ce qui est intéressant ou non car c'est sur sa trame, sur sa sensibilité que le danseur navigue.

De cette manière, une danse devient substance par un exercice de justification, d'objectivation du vécu qui l'a produite. Sur ce signe exprimé d'une œuvre et de ses possibilités, le chorégraphe greffe sa propre signature gestuelle, son propre corps en dirigeant, en orientant, en calibrant, en s'appropriant les caractéristiques de l'œuvre échappée du danseur en les assimilant à ses propres préoccupations. D'autre part, il a été mentionné que dans le cas de *Soft Wear*, le travail de définition, de substantification de l'improvisation de Mme Canto Vila, s'est articulé « en

compagnie »⁶³. Ainsi, il a été démontré plus avant que l'œuvre échappée ne devient œuvre substance en dehors de l'évènement improvisé que dans la mesure où elle a été extraite du corps. Ainsi extraite du danseur-créateur, elle semble survivre ensuite dans le chorégraphique, écriture consubstantielle, où le corps du danseur et le corps du chorégraphe figurent simultanément.

Suivant les résultats de recherche, cette nécessité/motivation du danseur semble de plus être conservée dans l'œuvre chorégraphique. Les questionnements de Mme Canto Vila perdurent effectivement en substance dans le chorégraphique. C'est ici son essence qui devient substance. Alors que je flânais après la représentation de *Soft Wear* au Stuk, j'ai surpris une conversation qui m'a semblé révélatrice de ce passage d'essence à substance, comme un témoignage du caractère durable du danseur dans le chorégraphique, jusqu'à son essence. En effet, une personne, que j'ai imaginé être une connaissance assez proche de Mme Stuart par la familiarité avec laquelle elle s'exprimait se surprenait alors de la sensualité avec laquelle Mme Stuart dansait dans *Soft Wear*. Mme Stuart a répondu à cette surprise sur un ton blagueur que les racines latines de Mme Canto Vila devaient y être pour quelque chose étant donné que le rôle avait été créé avec elle⁶⁴. Les racines, la sensualité de Varinia, apparaissent comme un sous-texte qui aurait perduré dans les marges du chorégraphique.⁶⁵ Ce mécanisme d'intercorporalité qui fait durer jusqu'à l'essence d'un être dans l'œuvre contribue par ailleurs à affirmer que le danseur est créateur d'œuvre aux premiers instants de la création, alors que l'on ne sait pas exactement ni ce que *nous* cherchons, ni ce que *nous* allons trouver, souhaitant toujours l'*hermaion*.

⁶³ « on a tous essayé l'idée » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2010)

⁶⁴ « J'ai entendu quelqu'un dire à Meg ce soir qu'elle ne l'avait jamais vu aussi 'sexy' et Meg de répondre que ça a été créé avec Varinia et que certainement ses racines latines y étaient pour quelque chose. » (Journal, 25 janvier 2011)

⁶⁵ « Le solo est dans ... la 1^{ère} partie plus sexy que perçu jusqu'à maintenant et comme si le sexy était l'agent extérieur. » (Journal, 25 janvier 2011)

Ainsi, le chorégraphique serait consubstantiel dans les modalités mêmes de son écriture par extraction. Les danses ne s'écrivent pas sur le papier, elles s'écrivent dans et par les corps. Tandis qu'un chorégraphe doit s'instituer en créateur unique de ce chorégraphique pour assurer son « branding », sa propre survie dans le marché de l'art, des mécanismes sous-jacents à l'écriture chorégraphique interdisent une stricte autorité sur le produit d'un tel travail créatif. L'*intercorporalité* (Deschamps, 2002) qui agit en deçà même de la conscience n'est qu'un exemple phénoménologique de notre incapacité à ne pas copier les mouvements des autres, jusqu'à leurs plus petites inclinations. Ce travail de corps, de chair sera pourtant la plupart du temps signé d'une seule main. S'institue alors la position paradoxale du danseur qui crée mais demeure sans œuvre publique et sans œuvre en droit. Mais peut-être que les danseurs n'ont bel et bien aucune démarche artistique consciente? À mon avis, le marché des classes de maître récupère en partie ce savoir-faire. L'art du danseur se résumera à une manière d'être un corps, acquise par l'exploration d'univers, de techniques et d'expériences multiples. Aussi, l'œuvre du danseur est peut-être l'art qui s'articule le plus près d'une logique marchande - bien que le marché de la danse comporte beaucoup plus d'offre que de demande. Il est payé pour danser. Ce sont ainsi chaque fois des commandes dont il cède les droits en encaissant son dû. Au Québec, le danseur-créateur, contrairement au comédien⁶⁶, n'est pas protégé par le droit de reprise. Bien qu'il soit la source et le trouveur du rôle, au moins en partie, le chorégraphe a tous les pouvoirs et les droits en ce qui a trait au contrat de reprise. C'est-à-dire que le chorégraphe est considéré légalement seul propriétaire de la chorégraphie. Le danseur-créateur peut donc être remplacé par un autre, danseur-interprète, littéralement selon les humeurs du chorégraphe. Alors qu'en réalité, les danseurs semblent plus que des outils à suggérer mais des outils à produire, des

⁶⁶ « Dans le cas d'une reprise, le producteur reprend les mêmes artistes dans les mêmes rôles ou fonctions et au moins au même cachet » Unions des artistes (2008). Article 6-6.01 – Convention collective des artistes interprètes – Association des compagnies de théâtre. 1^{er} novembre 2008 au 31 octobre 2011.

créateurs d'états, des trouveurs, le paradoxe du créateur sans œuvre s'étend jusque sur le plan légal.

D'autre part, si le danseur lui-même n'a pas de démarche, s'il ne s'autorise l'autonomie qu'il serait en droit de s'autoriser, le danseur ne créera que sur commande. Difficile de s'identifier complètement à une commande qui de plus a été triturée et assimilée à d'autres préoccupations, d'autres inspirations que les nôtres. Canto Vila dit en ce sens que son pouvoir à garder sa motivation présente dans l'œuvre aurait été beaucoup plus grand s'il s'était agi de « sa » chorégraphie.⁶⁷ Il a donc fallu qu'elle cède quelque chose quelque part puisque comme il a été démontré, le chorégraphique est une affaire commune et apparemment, elle-même ne considère pas cette pièce qu'elle a largement contribué à créer comme étant sienne.

Curieusement, pour que le sentiment du « commun » s'installe, il implique que ne soit pas exclusivement exploré le monde du chorégraphe; c'est du moins ce que nous font remarquer Charmatz et Launay (2002). Je pourrais aussi bien ajouter à titre d'interprète professionnelle, que je n'ai que rarement rencontré des processus de création où les univers des danseurs avaient même une place. Par contre, certains processus, ou chorégraphes, plus ouverts ou plus intéressés au dialogue, moins frileux aux échanges et même à la critique, autorisent à un certain moment que les danseurs proposent leur vision. Mais cette vision ne s'impose que rarement lorsque la chorégraphie est signée d'une seule main. Dans mon expérience du moins, la vision du danseur, ses envies, ses inspirations sont le plus souvent récupérées : le chorégraphe se les approprie ou elles sont simplement rejetées. C'est le moment de la désillusion pour le danseur car « L'identification artistique (*à un chorégraphe*) a pour corrélat l'obligation de faire des choix, qui sont d'autant plus précis que la "griffe" est institutionnellement consacrée [...] C'est pourquoi le danseur [...] peut alors se

⁶⁷ « si on parlait d'une œuvre à moi je pense que la relation entre la motivation et l'œuvre serait beaucoup plus intense » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011)

trouver confronté de façon assez brutale à la désillusion de la dimension collective du travail de création, mise en avant par les chorégraphes contemporains » (Sorignet, 2010, p.181). Par contre, il est aussi délicat d'imposer une sensation durant le processus de création lorsque la responsabilité de l'œuvre est remise à une seule personne. Dans l'écriture chorégraphique le danseur met par ailleurs encore plus que lui-même, il met son œuvre au service du chorégraphe. Double « don » : de soi et de sa production.

Néanmoins, l'espace de l'œuvre demeure ouvert à la création pour le danseur si cette dernière laisse place à l'improvisation. À leur façon, certaines **stratégies chorégraphiques** tentent de mettre la bride à cette fugue de l'œuvre échappée/substance en organisant la prise de décision interne à l'improvisation elle-même. Une « griffe » sous forme de méthode, de manière. Dans les initiatives pour penser les structures chorégraphiques ouvertes mentionnons le discours récent d'Ame Henderson, « qui pense la chorégraphie comme une façon de prendre des décisions. » (Cabado, 2011, 29 septembre) En d'autres termes, les danseurs improvisent mais les décisions qu'ils prennent ce faisant, sont conditionnées par une méthode apprise et conçue par la chorégraphe. En ajoutant que les danseurs ne sont pas libres puisque la manière dont ils prennent des décisions est conditionnée, est réaffirmée la position de supériorité du chorégraphe. En outre, suggérer une manière de décider, de concevoir le changement d'identité, la transformation de personnage en personnage, c'est précisément ce que propose de faire la technique de *morphing* dans *Soft Wear*. La chorégraphie devient à toute fin pratique une tactique, une logique d'exécution. Je ne suis pas un tracé très clair mais je suis une certaine logique. Dans le passage d'un état à l'autre, la logique du *morphing* m'indique que le mouvement n'arrête jamais par exemple, qu'il circule en continu dans le corps et qu'il a un point de départ et un point d'arrivé. Bref, il s'agit de paramètres d'improvisation ni plus ni moins. Ces paramètres d'improvisation, loin de restreindre la liberté, permettent dans la reprise

de trouver et de chorégraphier pour soi les formes, les enchaînements, les tracés, les états, etc. Lors de la reprise, la liberté est demeurée pour moi de créer ma propre expérience de ce qui était donné, mais surtout de ce qui ne l'était pas. Tout ce qui se situe dans l'espace vague entre ce qui est impératif et ce qui ne l'est pas laisse un monde de ponctuations à inventer.

5.2 Œuvre de sensation : la reprise chorégraphique

De cette façon, le processus de reprise de rôle dans *Soft Wear* met de l'avant l'interprétation comme œuvre. Effectivement, il faut inventer et créer. Suivant les résultats, on peut affirmer que l'œuvre du danseur-interprète est un phénomène intime, lié au vécu, qui s'inscrit dans un « vivre maintenant ». Il s'agirait d'une construction bâtie sur les fondations d'une nécessité personnelle grâce à l'imagination, aux fictions intimes, et qui se résout dans la répétition comme conduite artistique en marquant la sensation jusqu'à la mutation définitive. L'objet prend ainsi la forme d'une **œuvre de sensation**.

On peut voir se glisser ici le danseur-créditeur dans la même peau que le danseur-interprète. Bien que ces rôles aient été polarisés à l'intérieur de la présente étude, il est tout à fait envisageable qu'un seul et même danseur revête ces deux rôles suivant les opportunités de diffusion de l'œuvre chorégraphique. Lorsque le danseur-créditeur reprend son propre rôle après un certain temps d'absence à la pièce et ce, pour des raisons que l'on peut imaginer bien diverses, il est très possible qu'il doive se réapproprier le matériel tout comme s'il avait été créé par un autre danseur. Le temps crée ainsi une distance non négligeable avec l'œuvre de substance ou une précédente œuvre de sensation. Et c'est peut-être une autre motivation qui mènera le danseur à une œuvre de sensation que l'on pourrait dire renouvelée, ou plus exactement actualisée. Nous revenons à ce que l'œuvre d'interprétation a de

caractéristique c.-à-d., être une œuvre d'art-action, une œuvre qui bien que construite, figure par le corps qui est en train de faire.

D'abord parce qu'il n'y a pas d'œuvre chorégraphique en soi mais des effectuations de l'œuvre, la nécessité d'un encodage met en exergue la dimension créative et processuelle de l'entreprise d'actualisation, de création ou de recreation d'une interprétation. En effet, où est l'œuvre chorégraphique? Et plus encore, qu'est-ce que le chorégraphique? On pense d'emblée au texte, à ce qui a été fixé par avance et que quelqu'un doit bien connaître puisqu'il ou elle nous le démontre. Il est bien rare d'ailleurs que l'on ait même à se poser la question, à reprendre un rôle sans que personne ne nous montre ce que nous sommes censés faire et ne nous dise ce que nous sommes censés sentir et ce dès le départ. En danse, cette personne fait le plus souvent office de partition, car elle la possède, elle a une autorité sur le chorégraphique. S'il est question ici de chorégraphique et non pas d'œuvre chorégraphique c'est qu'à mon sens, l'œuvre englobe et est indissociable de tous les éléments scéniques qui la compose c.-à-d., lumières, costumes, décors, mouvements. Alors que le chorégraphique, entendu comme « écriture du corps », serait sous cet angle, exclusif aux actions et aux expériences du corps dans l'espace et dans le temps.

Parallèlement, bien qu'aucune écriture (Feuillet, Laban, etc.) n'ait véritablement intégré la pratique ni jamais remplacé la passation orale (Ginot et Michel, 2008; Iglesias-Breuker, 1998; Pouillaude, 2009), la nécessité d'une « graphie » est étrangement restée présente durant tout le processus de reprise dans lequel je m'étais engagée. On n'apprend pas à écrire la danse mais il semble que l'on ait tout de même besoin de l'écrire. Il semble que chacun développe pour lui-même une forme de code ou la langue s'attache au dessin, pour informer le corps mais aussi, pour faire office de mémoire. Quand je participe à plusieurs processus en même temps ou que je quitte le matériel pour un certain temps, l'écriture me sert de référence et a une certaine fonction de conservation.

Ainsi, **la nécessité d'un encodage**, qu'il passe par l'écriture ou qu'il soit directement physique, est une conséquence directe de « l'absence d'œuvre » (Pouillaude, 2009) et une étape inévitable dans l'œuvrement de la performance : un travail progressif et créatif - dans le sens qu'il crée - de construction de l'interprétation. Il s'agit en quelque sorte d'immobiliser une version, une présence, une expérience, des états. C'est en écrivant sur notre sensation qu'à la fois notre monde et le monde du chorégraphique font œuvre dans notre corps qui figure éventuellement, témoin sur scène. Ainsi, la présence d'une « ouverture » dans l'œuvre chorégraphique implique une création au moins partielle et des actualisations différentes. Elle propose qu'il n'y ait pas de réponse unique mais des réponses sensibles et personnelles, des points de vue. Ce point de vue fait œuvre en s'articulant à une perspective de création et d'affirmation; j'ai créé ce point de vue, voici mon œuvre.

5.3 Création comme positionnement

En outre, dans la reprise d'œuvre telle que je l'ai abordée, il semble que j'aie créé une interprétation. Pourtant, le point de vue que j'ai créé n'a été possible que dans la mesure où j'ai pris « possession » de cette interprétation, ce qui m'a permis d'autre part, de mobiliser mon autonomie. De cette manière, l'interprétation comme œuvre, phénomène que j'ai tenté de cerner à travers l'étude d'une reprise de rôle, me semble biaisé d'une certaine manière. Ne m'étais-je pas autoproclamée créatrice de cette interprétation? En me plaçant à l'endroit même du créateur, je n'ai fait que me placer à l'endroit propice pour engager une création. Suivant cette idée, la création serait avant tout un positionnement. Deschamps (2002) explique par ailleurs que « L'œuvre se confond [...] avec la structure du monde dont il (*le corps*) est partie prenante et qu'il se approprie ou [...] qu'il reprend à son compte par l'accomplissement de celle-ci (*l'œuvre*). » (p.113-114) Ainsi, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que je n'ai créé que dans la mesure où je me suis positionnée

comme telle, parce que j'ai envisagé le processus de construction de mon interprétation comme une entreprise de création artistique, que j'ai repris à mon compte une structure du monde telle que je l'envisageais c.-à-d., l'interprétation comme œuvre. Ce que j'ai créé de cette façon, c'est avant tout un positionnement dans l'espace de l'œuvre chorégraphique. Je suis ici, je suis une femme, j'ai une certaine formation, une certaine apparence, une certaine personnalité. Encore, je veux traiter l'espace scénique comme un espace public, je veux montrer ce personnage et celui-là en passant par telle partie de mon corps de telle façon, fictionner le chorégraphique suivant ma propre expérience et ma propre sensibilité artistique du monde. Au final, j'aurai créé une œuvre de sensation dans l'espace de mon corps et un point de vue, une interprétation dans l'espace de l'œuvre.

D'autre part, il me semble difficilement envisageable de créer ce genre de point de vue de façon aussi libre alors que l'on est engagé par un chorégraphe ou une compagnie pour reprendre un rôle. Ainsi, tout en reconnaissant mes qualités de performeuse et la qualité de mon travail, Meg Stuart m'a avoué en toute franchise qu'elle n'aurait jamais choisi quelqu'un comme moi c.-à-d., ayant mon « casting », pour danser ce rôle en particulier. Il est effectivement assez inhabituel qu'un danseur décide de reprendre un rôle. Le plus souvent, le chorégraphe choisit le danseur qui incarnera le mieux le rôle à reprendre selon lui. Néanmoins, il demeure la plupart du temps une place pour le danseur « choisi » de proposer et de dialoguer. Mais pour l'instant et afin de simplifier la compréhension, je dirai qu'il s'agit principalement pour le danseur choisi de s'ajuster et de s'adapter dans ces circonstances au point de vue du chorégraphe, à la demande chorégraphique. D'ailleurs, s'il est choisi, c'est qu'il correspond déjà en grande partie à l'idéal du « sélectionneur ». Au contraire de m'y adapter, je me suis plutôt appropriée le chorégraphique dans l'expérience que j'ai menée. En ce sens, j'ai eu très peu de compte à rendre à la chorégraphe en terme

artistique. Ce qui m'amène à penser que la véritable difficulté à généraliser le résultat de ma recherche réside dans son aspect extraordinaire.

5.3.1 Auto-affranchissement

Par ailleurs, cette forme d'**appropriation technique et artistique** qui ne me plie pas à la technique ni à l'artistique mais qui tend plutôt à les plier à ma volonté est une marque évidente d'un **auto-affranchissement** à la règle de « normalité ». Ce phénomène aurait avantage quant à lui à être récupéré dans l'ordinaire de la pratique en interprétation puisqu'il mobilise l'autonomie et cultive la créativité qui, dit-on par ailleurs, aurait déserté la formation. La position implicite à mon projet d'étudier la reprise de rôle, avec en arrière-plan l'idée d'un danseur-créateur et le désir de découvrir ce que moi je crée, me plaçait déjà dans un certain rapport au chorégraphique. C'est d'ailleurs en faisant passer l'acte d'interprétation à l'œuvre d'interprétation, en adoptant spécifiquement cette position de départ, que la proposition de mon étude devenait si intéressante en regard d'une recherche sur l'art du danseur. La pensée véhiculée est qu'il s'agit en effet de mon œuvre d'interprétation. Ainsi, la seule personne à laquelle je dois plaire est moi-même. J'ai choisi le cadre – l'œuvre chorégraphique – et je n'ai pas été choisie par le chorégraphe. Cette détermination ultérieurement conscientisée de m'autoproclamer créatrice de mon interprétation, qui a eu pour effet de me libérer du désir de plaire au chorégraphe et à sa sensibilité, entraîne inévitablement un réaménagement des rapports, une négation de la norme plus ou moins implicite qui donne d'emblée tout le crédit de la création au chorégraphe. De plus, la difficulté avec laquelle j'ai assumé ce choix tout au long du processus témoigne du degré d'ancrage de cette idée que le danseur est subordonné au chorégraphe. Plus largement, elle explique peut-être la persistance du comportement « érotique » des danseurs et du silence entourant leur pratique.

D'autre part, ce positionnement personnel réclamait des outils appropriés. Comme je l'ai mentionné précédemment, j'ai pratiqué le yoga dans une forme plutôt méditative afin de rester centrée sur mes besoins et les besoins de mon œuvre. En effet, cette pratique m'a permis d'avoir les outils pour combattre mon désir de plaire qui a violemment refait surface lorsque je suis entrée en studio avec Mme Stuart. D'ailleurs, je n'ai réalisé que très tard l'importance d'avoir des attentes et des besoins. En tant que danseuse, j'ai rarement, pour ne pas dire jamais, à exprimer mes attentes ou mes besoins puisqu'il ne s'agit pas de *ma* répétition mais de *la* répétition à laquelle je participe et contribue au profit d'un autre. En regard de la posture que j'avais adoptée, je devais censément exprimer mes attentes et mes besoins à Mme Stuart en regard de la période de travail que nous avions ensemble car enfin de compte, il s'agissait de *ma* répétition. Fort heureusement, la richesse de l'enseignement, l'ouverture envers ma démarche et les encouragements sincères de Mme Stuart ont été un baume sur toutes mes appréhensions. Il n'en demeure pas moins l'émergence d'une situation inhabituelle qui rend difficile la généralisation de l'expérience menée à travers cette étude. Néanmoins, certains transferts à la pratique demeurent possibles. Ces derniers seront envisagés dans le chapitre suivant, au titre de la pertinence de la présente étude (sect. 6.2).

Aussi, toute particulière qu'elle soit, la posture que j'ai adoptée permet de faire la lumière sur l'aspect tout à fait relatif **du statut d'exécutant et d'artiste** qu'endosse simultanément le danseur. Car il s'agit bien d'un positionnement tout à fait relatif, bien qu'il ne soit pas nécessairement conscient, **d'auto-assujettissement ou au contraire d'auto-affranchissement**, lesquels, j'en suis bien consciente, dépassent quelque peu le phénomène que je m'emploie à éclairer mais qui méritent pourtant que je les souligne. Il est assez aisé de conclure que si on se considère et qu'on se positionne comme un technicien – ce qui est peut-être plus souvent le cas en début de carrière – nous pouvons affirmer que la motivation principale, dans le travail

de création, est de produire des matériaux pour le chorégraphe et de les maîtriser techniquement. Au contraire, si je me considère comme une artiste et me positionne comme telle, je vais avoir tendance à me questionner sur ma production et on peut croire que j'aurai aussi tendance à prendre davantage position. Ce qui n'empêche nullement que soit tentée, et ce serait même souhaitable, une maîtrise technique des matériaux. Bien que l'idée de nourrir une certaine image de soi en termes d'idéaux techniques puisse être une motivation louable, l'effort, le travail ne se limiteront pas à la poursuite d'un idéal esthétique et formel si j'entretiens une position artistique claire et définie. En fait, il s'agit d'une question de perspectives. Mme Canto Vila affirme elle-même qu'à l'époque de la recherche chorégraphique, alors qu'elle avait vingt-deux ans, elle était une technicienne mais qu'aujourd'hui elle ne l'est plus. Plus encore, être « technicien » apparaît de façon péjorative dans son discours : « Maintenant, je ne suis plus une technicienne, ça ne m'intéresse plus » (V. Canto Vila, communication personnelle, 30 janvier 2011). Il semble que la technique doit être dépassée, qu'elle devienne à force, inintéressante pour elle-même.

Par ailleurs, si la répétition peut tout à fait s'envisager comme une conduite artistique, la répétition ascétique, la répétition pour elle-même, s'intègre dans l'art seulement suivant l'optique d'une pratique de l'abnégation. (Passeron, 1989) Cet « oubli de soi » dont les automatistes procèdent par exemple en évacuant toute préméditation⁶⁸, échappe des œuvres dont ils demeurent néanmoins les auteurs. Pour s'intégrer à l'art, la répétition doit contenir d'autres visées que la seule maîtrise technique. Ainsi, maîtriser le *morphing* par exemple, ne procéderait pas d'un processus ou d'un projet artistique d'où peut-être cet intérêt déclinant avec le temps, envers une répétition sans autre visée qu'elle-même. Le danseur en processus de création s'oublie, lui-même et sa création, au service du chorégraphe, au service de

⁶⁸ **Automatique:** adj. Caractère de tout geste, de toute œuvre non préméditée. Blogue de Paul-Émile Borduas (16 décembre 2007) : <http://bordublogspot.com/>

l'œuvre chorégraphique. S'il s'oublie, l'abnégation a pour corrélat de le recomposer, nouveau et autre dans l'œuvre. Une œuvre de lui-même, aux limites de l'art, une figure nouvelle de lui-même. Car malgré tout, le matériau produit, l'œuvre échappée, persiste dans le chorégraphique à travers la nécessité que constitue la motivation. En outre, elle contribue au sens du chorégraphique que cette motivation soit conscientisée ou non. C'est d'ailleurs à travers elle semble-t-il que le corps du danseur-créateur persiste dans l'œuvre, à travers le fragment de son existence devenu substance.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Rappelons d'abord que le but de cette étude était de poursuivre la connaissance de l'œuvre du danseur à travers une œuvre chorégraphique appréhendée comme espace de consubstantialité. Il s'agissait plus spécifiquement de poursuivre mon œuvre d'interprétation par la reprise de *Soft Wear*, une chorégraphie solo de Meg Stuart, production de Damaged Goods. Les résultats de cette recherche se sont donc en grande partie articulés à ma pratique artistique personnelle. Ils se sont de plus adjoints à la pratique professionnelle de deux autres actrices de l'étude c.-à-d., Meg Stuart et Varinia Canto Vila, à travers des entrevues et des recherches que j'ai effectuées dans les archives de la compagnie Damaged Goods. Les sujets qui ont été abordés sont à la fois artistiques et politiques. De l'œuvre échappée à la création comme positionnement, la reconnaissance publique de l'artiste-danseur demeure en filigrane la problématique qui a propulsé l'étude. Il a semblé au départ que la reconnaissance du danseur pouvait passer par la reconnaissance de son œuvre. C'est sur cette hypothèse de travail qu'a été formulée au départ la question de recherche.

Le premier problème à résoudre fût celui de « l'absence » (Pouillaude, 2009) d'œuvre chorégraphique. C'est paradoxalement grâce à cette absence, laissant creux et trous, qu'il fût possible de construire et de créer mon interprétation, d'envisager l'œuvre chorégraphique comme un espace de consubstantialité. L'objectif fixé au départ était celui de trouver ce que je crée à titre de danseuse dans l'espace de *Soft*

Wear. Pour y arriver, il a fallu inscrire cet objectif au cœur de ma pratique artistique. Ainsi, une autopoïétique de la reprise de rôle s'est imposée. Par ailleurs, l'expérience a été menée jusqu'aux représentations dans un souci de fidélité au contexte réel et complet de reprise en danse.

6.1 Résumé des résultats de l'étude

La danse a cette particularité d'entre tous les arts de n'avoir jamais intégré sa notation à la pratique (Pouillaude, 2009). Son « écriture » et sa conservation demeure du domaine de la chair et de la sensation. Les danses s'écrivent et se transportent sur et dans les corps des danseurs. Aussi, la danse est peut-être l'art dont l'écriture est la plus proche d'un travail en commun. La chorégraphie comme écriture du corps serait un espace de création à partager, un espace consubstantiel. Du moins, ce fût le cas de la reprise de rôle effectuée dans le cadre de cette étude. Cette reprise a été le lieu de plusieurs découvertes dont les œuvres du danseur mais aussi d'une définition de la création comme positionnement. Cette dernière idée est par ailleurs importante à une ouverture des résultats de recherche, au transfert concret, de l'extraordinaire de l'étude à l'ordinaire de la pratique.

6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

En ce qui concerne la pertinence, la mobilisation de mon autonomie dans le travail de construction de mon interprétation a contribué de façon importante à la prise de position artistique face au travail chorégraphique. Prendre « la place du créateur » implique une prise de risque. C'est un engagement et une responsabilité quant à la qualité artistique du résultat. Elle exclut toute superficialité dans les rapports avec l'œuvre qui, au final, est aussi une partie de nous-mêmes. Mes outils de création, ma vision artistique, mon imaginaire, mes sensations ont été identifiés grâce à cette étude et apportent énormément de pertinence à ma participation dans les projets chorégraphiques auxquels je prends part depuis. Au final, il s'agissait pour

moi de trouver un sens à mon art. Cette impression de créer pour rien, de développer un parcours artistique, une pensée artistique pour rien sont des impressions qui ont été évacuées de mon vécu grâce à cette étude.

D'autre part, engager une création s'oppose en quelque sorte à se laisser engager. Pourtant, être choisi est une chose mais cette situation n'exclut pas de choisir ensuite. À partir du moment où l'on choisit une œuvre de sensation à créer, la prise de parole avec le chorégraphe devient naturelle mais par-dessus tout nécessaire. L'identification de ses besoins, de ses attentes ne signifie pas de prendre la place de l'autre mais de prendre sa place au sein de l'équipe de création.

Ensuite, le fait que l'étude ait porté sur un solo peut paraître de prime abord réduire ses possibilités d'applications. Pourtant, la forme chorégraphique « ouverte » est une forme plutôt commune en danse contemporaine et n'est pas une forme exclusive au travail de solo ou au travail des états de corps. Aussi, cette forme a davantage d'impact sur les résultats de ma recherche que le seul fait que la pièce soit un solo. Il est donc tout à fait envisageable de penser des transferts pour les « œuvres ouvertes » de groupe. Premièrement, avoir déjà conscience de créer est un point de départ fondamental. La conscience de créer des œuvres échappées ne serait pas étrangère à une définition de notre position artistique en tant que danseur-artiste. Deuxièmement, une participation, une prise de parole plus engagée dans le processus de passage de l'œuvre échappée à l'œuvre substance pourrait contribuer à renforcer le lien d'appartenance d'avec l'œuvre chorégraphique en elle-même et ainsi affirmer la présence artistique du(des) danseur(s) dans l'écriture chorégraphique. La connaissance et la conscience étendues des outils de travail et des *modus operandi* pourraient en outre contribuer à cet engagement actif et artistique, qu'il s'agisse encore une fois indépendamment d'une pièce solo ou d'une pièce de groupe. Enfin, il serait intéressant d'entrevoir la possibilité de réintégrer le travail créatif à la

formation des danseurs à travers cette optique de composition. Créer une œuvre d'interprétation pourrait s'avérer un exercice riche en ce sens.

Principalement, ce que cette étude soulève est que l'œuvre du danseur est un phénomène pluriel. Ce phénomène serait par ailleurs inhibé par une pratique qui utilise le nom du chorégraphe comme « branding ». Cette habitude inscrite dans une logique de procéder que l'on peut croire de nature économique, contribue davantage à l'interchangeabilité des danseurs et à la perpétuation d'une conception du danseur-fournisseur-technicien qu'à la valorisation de l'artiste-danseur. Le phénomène est entravé par ailleurs dans un contexte où l'on retrouve l'auto-assujettissement du danseur et un modèle *disjonctif*⁶⁹ du corps (Lesage, 1998). Ces conditions rendent difficile la reconnaissance de l'œuvre du danseur.

Au contraire, ce qui semble faciliter la manifestation et la reconnaissance des œuvres du danseur serait le nom d'un groupe comme « branding », un danseur totalement sujet, un modèle *d'adhérence* et *holistique*⁷⁰ du corps (Lesage, 1998), une mobilisation de l'autonomie et une certaine forme d'auto-affranchissement. Ainsi, des initiatives comme celle de *The Choreographers* proposent une forme collaborative, où chacun agit à tour de rôle à titre de chorégraphe ou de danseur. Ils tentent de cette manière d'annihiler les effets pervers d'une autorité auctoriale unique sur l'œuvre chorégraphique. Le titre même de leur groupe suggère que tous sont chorégraphes dans l'œuvre, que le danseur et le chorégraphe « écrivent » l'œuvre.

By branding our group, 'The Choreographers' we ... propose a model where each person, no matter his or her role, contributes to what is, in effect, a kind of

⁶⁹ Le modèle disjonctif du corps énoncé par Lesage (1998) s'articule à une perception objective du corps. Il s'agit d'un corps que l'on a et que l'on maîtrise comme un instrument. Devenir danseur signifie maîtriser une technique par l'ascèse (mortification). C'est un modèle qui « suppose un clivage entre le sujet et son corps. » (p.65)

⁷⁰ Les modèles d'adhérence et holistique de Lesage s'articulent à une intégration psychosomatique. Il s'agit d'un corps vécu et d'un corps que l'on est et qui fait partie d'une globalité. « c'est en dansant que l'on devient danseur, le corps est à comprendre dans le mouvement » (p.67)

creative alchemy. By claiming the term choreographer as our own we can own it, and at the same time, de-stabilize its power. (<http://www.thechoreographers.ca>).

Ce genre d'initiative qui considère et travaille consciemment l'espace chorégraphique comme un espace de consubstantialité demeure marginale dans le paysage chorégraphique.

Mais la question demeure. Pourquoi accordons-nous si peu d'importance au danseur et à sa création ou à sa contribution créative dans l'espace public? On a beau le marteler : le danseur est partie prenante des processus de création, un chorégraphe sans danseur est un chorégraphe sans œuvre, l'œuvre chorégraphique est un produit du commun, etc. On ne s'intéresse collectivement qu'au chorégraphe. Plus encore, le danseur n'a d'histoire « qu'à travers le récit de ses 'rencontres' et 'collaborations' avec des chorégraphes qui font date. » (Sorignet, 2010, p.138) Par ailleurs,

c'est bien grâce aux combats des danseurs des années soixante-dix [...] que la danse a pu être reconnue comme art à part entière et prise en compte [...] par les pouvoirs publics. Mais cette prise en charge publique, et l'encadrement de la création, puis de la formation, n'ont pas incité les artistes à se responsabiliser sur l'ensemble des enjeux de leurs pratiques. Les vingt dernières années du siècle n'ont pas été celles d'une activité artistique éminemment critique, mais plutôt celles d'une revendication identitaire passant par l'exigence de reconnaissance institutionnelle. C'est en cela que le retour progressif de la formation du danseur vers un système disciplinaire aura joué un rôle crucial : la réappropriation politique de la danse par les danseurs est demeurée une chimère. (Ginot et Michel, 2008, p.223)

Outre le retour de la formation vers un système disciplinaire, il semble que plusieurs mécanismes sous-tendent le fait que les danseurs expriment encore le besoin de reconnaissance. On peut penser que ces mécanismes soient politiques, économiques ou autres mais je laisse ici le soin à d'autres de produire l'étude qui les démystifierait.

Pour l'heure, il est probable que la syndicalisation indique une voie à la reconnaissance d'une certaine paternité du danseur sur l'œuvre chorégraphique. J'ai

personnellement assisté à une assemblée sectorielle de la danse organisée par l'Union des artistes, syndicat mandaté pour négocier et renouveler des ententes collectives avec les compagnies de danse de répertoire et de création au Québec. L'assemblée qui eut lieu le 24 octobre 2011 a laissé entrevoir l'espoir d'une reconnaissance de la paternité du danseur sur l'œuvre chorégraphique et une possible reconnaissance de l'œuvre d'interprétation à travers le droit de reprise. En effet, une (seule) compagnie ouvrait la porte à cette possibilité. L'Union des artistes était ainsi par la présente assemblée, mandatée à discuter de co-crédation de l'œuvre avec cette compagnie. Dans la mesure où :

la chorégraphe demande parfois au danseur de créer une partie de l'œuvre chorégraphique. Nous voulons [...] explorer avec la compagnie la notion de collaborateur à la création de l'œuvre et enchâsser, le cas échéant, des conditions relativement au droit d'auteur et à la rémunération attachés à cette notion. (Fisette, 2011, p.3)

C'est peut-être effectivement par cette voie de la syndicalisation que la réappropriation politique de la danse par les danseurs deviendra progressivement possible. Par ailleurs, le droit de reprise a aussi été un point à l'ordre du jour. L'Union des artistes a été à cette fin mandatée lors de cette même assemblée à « Discuter de la notion de reprise en vue d'enchâsser, pour le danseur qui a créé un rôle, un droit de premier refus pour ce rôle en cas de reprise de l'œuvre » (Fisette, 2011a, p.5) Bien qu'il ne s'agit que de mandat de négociation, puis-je néanmoins croire entrevoir ici une lumière bien concrète sur une réalité tout aussi concrète : le danseur est créateur. Enfin, « Le respect dû à l'œuvre ne doit pas faire oublier le respect à porter à soi-même. L'interprétation est chose délicate. L'interprète aussi. Et si c'était lui, le chef-d'œuvre? » (Dupuy, 1993, p.41)

ANNEXES

APPENDICE A

EXEMPLE DE QUESTIONS DES GUIDES D'ENTREVUES

Création : Intentions et motivations chorégraphiques au début de la création

1. Pouvez-vous me raconter comment le projet de *Soft Wear* a commencé?
2. Comment l'inspiration/la motivation est arrivée pour la pièce?
 - i. À quoi étiez-vous attentive ?
 - ii. À quoi saviez-vous que c'était une source d'inspiration/motivation ?
 - iii. Qu'est-ce que vous faisiez?
 - iv. Comment le faisiez-vous ?
 - v. Où étiez-vous?
3. Qu'est-ce qui est arrivé avec cette inspiration/motivation ensuite?
4. Comment a cheminée cette inspiration/motivation?
5. Est-elle toujours présente dans l'œuvre aujourd'hui?

Interprétation : de la re-création à la représentation.

1. Comment avez-vous travaillé pour recrer le rôle?
 - i.    quoi étiez-vous attentive ?
 - ii. Que faisiez-vous?
 - iii. Comment le faisiez-vous ?
2. Pouvez-vous vous souvenir d'une répétition en particulier?
 - i.    quoi étiez-vous attentive ?
 - ii. Que faisiez-vous?
7. Qu'avez-vous fait ensuite?
8. Comment avez-vous travaillé pour recrer les   tats dans votre corps?
9.    quoi reconnaissez-vous la justesse d'un   tat?
10. Comment avez-vous fait surgir les   tats?
 - i.    quoi savez-vous que vous passez d'un état à l'autre ?
 - ii. Comment le faisiez-vous ?
11. Que faites-vous quand vous passer d'un état à l'autre? Comment faites-vous pour passer d'un état à l'autre ?
12. Est-ce que vous pouvez choisir un état en particulier dans la pièce *Soft Wear*?
13. Que s'est-il passé au début de l'  tat?
14. Que s'est-il passé ensuite?
15. De quoi aviez-vous conscience à ce moment-là?

Travail du danseur en situation de reprise

1. Quel a été votre rôle dans ce travail de reprise?
2. Qu'avez-vous dû apprendre?
3. Comment vous y êtes-vous prise pour transmettre/apprendre le rôle à ce moment-là?
 - i) À quoi étiez-vous attentive ?
 - ii) Que faisiez-vous?
 - iii) Comment le faisiez-vous ?
5. Y avait-il une raison particulière pour vous y prendre de cette manière?
6. Que faisiez-vous au début des répétitions?
7. Que faisiez-vous ensuite?
8. Est-ce que vous pouvez vous souvenir d'éléments qui ont été transformés?
9. Pouvez-vous les décrire?
10. Pouvez-vous donner des exemples?

Lien avec le spectateur

1. Est-ce que vous pouvez choisir un moment précis où vous considérez avoir créé un lien avec les spectateurs?
2. À quel moment de la pièce?
 - i) À quoi étiez-vous attentive ?
 - ii) Que faisiez-vous?

APPENDICE B

GRILLE D'OBSERVATION

[illegible]

APPENDICE C

AUTO-QUESTIONNAIRE : EXEMPLE DE RÉPONSES

Extrait du 30 décembre 2010

1. Est-ce que la séance de travail a été préparée, planifiée? Oui.
 - a. De quelle manière? La veille, j'ai relu les notes de la répétition précédente puis j'ai inscrit les actions, les tâches que je prévoyais accomplir.
2. À quelles fins est-ce que la séance de travail a été planifiée? Pour me permettre d'être adéquatement préparée, physiquement et mentalement à ce qui était à faire. Pour me permettre de faire le point d'où je suis et ajuster mes tâches en regard d'où je veux aller.
3. Est-ce qu'une préparation physique et/ou mentale a été nécessaire? OUI
 - a. Laquelle? Il faut toujours que je me mette en mouvement. Pour ce faire aujourd'hui [...] je me suis 'shakée' pour activer la synovie dans mes articulations.
 - b. Comment l'œuvre ou le mouvement en ont été affectés? Ils sont plus clairs et plus assumés; en tout cas dans mon senti.
4. Quels outils, éléments j'ai utilisé dans le travail de l'œuvre aujourd'hui?
 - a. À quel moment spécifique de l'œuvre?
 - b. À quelles fins?

SHAPING

- a. Pendant l'exploration;
- b. Créer des oppositions dans le corps sur une base processuelle, tenter d'être dans deux processus opposés en même temps)

ESPACE-opposition spatiale, tension spatiale

- a. Pendant l'exploration;
- b. Créer des oppositions dans le corps sur une base spatiale, tenter d'aller dans deux directions opposées en même temps d'où l'apparition de la contretension.

DIALOGUE INTÉRIEUR

- a. Tout au long de la partie morphing exécutée à la fin de la répétition;
- b. Pour arriver à faire surgir les personnages, pour garder l'intention vivante et garder ma concentration sur la chose que je suis en train de faire

INTENTIONS CONTRADICTOIRES

- a. Pendant l'exploration;
- b. Créer des traces sensorielles et inscrire des parcours sur mon système nerveux pour l'œuvre d'interprétation

DIVISION CORPS/ÊTRE

- a. Pendant l'exploration;
- b. Pour diviser mes intentions, laisser l'intention du corps diriger de façon « autonome ».

IMAGINAIRE VISUEL

- a. Cliché : femme objet, femme au foyer;
- b. Pour la clarté d'intention.

SENSATION/ÉMOTION

- a. Malaise à quelques reprises, corps contraint;
- b. Parce que l'état fait surgir cette sensation. Le recours à cette sensation permet à son tour de faire perdurer l'état.

APPENDICE D

LISTE DES INDICES D'ÉTATS

- **Corps : Qu'est-ce qui bouge? Mot clés : kinésphère, structure, sentir, sensation, moyens physiques.**⁷¹
 - a. **Phrase** : unité simple (posture), unité multiple (gestuel)
 - b. **Organisation des phrases** : simultanée, successive, chevauchée
 - c. **Initiation du mouvement** : proximale, distale, médiane
 - d. **« Sensing »** : le corps ou une partie du corps est - mobilisé/inerte, actif/inactif, dynamique/tendu
 - e. **Systèmes d'appui** : noyau (core), respiration – présent/absent
 - f. **Phrasé** : harmonieux/inharmonieux
 - g. **Transfert de poids** : transfert dynamique/transfert passif
 - h. **Centres de gravité et de lévité** : mobile, engagé, connecté, intégré/retenu.
 - i. **Connexions corporelles / alignement dynamique** : talon/ischions, rythme coxo-fémoral, tête/coccyx, cage thoracique/bassin, doigts/ceinture scapulaire, rythme scapulo-huméral, omoplate/sacrum, droite/gauche (homolatérale), croisée (controlatérale), haut/bas (homologue).
 - j. **Organisation du corps en mouvement** : globale, intégrée, séparation entre les parties, homologue (haut stable/bas mobile et vice versa), homolatérale (gestuel, postural), controlatérale (gestuel, postural).
 - k. **Analyse kinésiologique** : flexion/extension, abduction/adduction, rotation interne/externe, circumduction.

⁷¹ Pinard, S. (2009)

- **Espace : Où ça bouge? Mot clés : kinésphère, fonction, penser, moyens mentaux.**⁷²

- a. **Kinésphère** : Contrebalance, contretension, directions (avant, arrière, droite, gauche, place, diagonales), niveaux (bas, centre, haut), zones d'actions – kinésphère (proche, moyenne, loin).
- b. **Grand Espace** : Approches (unidimensionnelle, linéaire – bidimensionnelle, angulaire, courbée, planale - tridimensionnelle, volumineuse), Dimensions ou Plan (vertical, horizontal, sagittal), Diagonales, Formes spatiales (Octaèdre, dimensions – Plans, diamètres – Cube, diagonales).
- c. **Déplacements** : Trajets au sol (précision des), Forme de trajets (courbé, droit, cercle, tortillé, etc.), Déplacements (sur place, petit, moyen, grand), Orientation corporelle (face, profil, de dos, etc.), Intention spatiale – objectif, focus spatial (présence d'une), Lien entre le Corps et L'Espace – inner to outer (clarté du).
- d. **Tensions Spatiales** : Trajet aérien du mouvement (central, périphérique, transverse), Tensions Spatiales (centrales, périphériques, transverses – les tensions spatiales sont observables grâce à l'utilisation du phénomène de contretension), Traction spatiale (influence de l'espace extérieur sur le corps, force gravitaire, lignes directrices du mouvement).

- **Effort : Comment ça bouge? Mot clés : dynamosphère, expression, ressentir, émotion, moyens émotifs.**⁷³

- a. **Poids** – force ou pression - (Intention) : léger, fort / Poids passif : mou, lourd
- b. **Espace** – focus - (Attention) : indirect, direct
- c. **Temps** – vitesse d'exécution - (Décision) : décéléré, soutenu, accéléré, soudain
- d. **Flow** - fluidité ou tension – (Progression) : libre, contrôlé
- e. **États** :
 - i. Éveillé (Espace - Temps);
 - ii. Rêvant (Flow – Poids);

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

- iii. Proche (Poids – Temps)
- iv. Lointain (Flow – Espace)
- v. Stable (Espace – Poids)
- vi. Mobile (Flow – Temps)

- **Shape : Pourquoi ça bouge? Mot clés : dynamosphère, intégration, pressentir, sentiments, moyens intuitifs.**⁷⁴

- a. Shape comme Corps – Posture (mur, balle, épingle, vis).
- b. Shape comme Espace – Traces laissées dans l'espace (centrale, périphérique, transverse).
- c. Shape comme Shape
 - i. Shape Flow : accroître (growing), rapetisser (shrinking) état de corps respirant, exister, être soi-même, activité cellulaire.
 - ii. Inner Shaping : modeler l'intérieur, organes, 3D, le processus intérieur du mouvement prédomine.
 - iii. Shaping : modeler jusqu'à l'extérieur du corps - Disperser (scattering) – s'élever (rising), s'étendre (spreading), s'avancer (advancing), Ramasser (gathering) – s'abaisser (sinking), Se refermer (enclosing), se reculer (retreating), 3D, le corps dans l'espace qui a du volume et qui interagit, rapport expressif, s'adapter, communiquer, sculpter, modeler, le tronc comme base corporelle, système des organes, crée une interrelation plus émotive.
 - iv. Mouvements directionnels : 1D, 2D, action qui prédomine, but précis, surtout les membres, aller vers, interaction plus fonctionnelle.

- **Systèmes du corps**⁷⁵ : **Quel(s) système(s) supporte(nt) principalement le mouvement?**

- a. **Système squelettique** : qualité angulaire et directe, os et articulations, structure porteuse fondamentale, forme de base « en incorporant les qualités du système squelettique, l'esprit s'organise dans sa structure fournissant le terrain porteur de nos pensées, le levier de nos idées et les pivots ou les espaces entres ces idées nécessaires à la formulation

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Bainbridge Cohen (2002).

et à la compréhension de leurs relations. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.25)

- b. **Le système ligamentaire** : détermine les limites, spécificité, clarté et efficacité, « nous exprimons notre clarté d'intention et notre attention au détail. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.25-26)
- c. **Le système musculaire** : tension et 3D, support équilibré, forces élastiques qui meuvent le squelette dans l'espace, apporte le contenu dynamique, « nous incorporons notre vitalité, nous exprimons notre puissance et nous nous engageons dans le dialogue entre résistance et résolution... » (Bainbridge Cohen, 2002, p.26).
- d. **Le système organique** : survie, contenu, volume, corps plein, « ... premier milieu naturel de nos émotions, de nos aspirations, et de la mémoire de nos réactions intérieures à notre histoire personnelle. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.26)

i. **Indices émotionnels fondamentaux pour les organes**

- Cerveau : activité de perception
- Cœur : chaleur, ouverture affective
- Poumons : légèreté, entrain
- Tube digestif supérieur : nourricier, instinct grégaire
- Tube digestif inférieur : terrien, ancrage dans le sol, ressort
- Foie : puissant, stabilité, endurance
- Vésicule biliaire : rapidité de réaction
- Pancréas : douceur, moelleux, rayonnement circulaire
- Rate : discrimination acérée, clarté
- Reins : énergie et conscience de base
- Vessie : stabilité vive, intentionnalité
- Gonades : relations, créativité
- Utérus et prostate : affirmation et accommodation profondes
- Vagin et pénis : affirmation et accommodation superficielles

(Bainbridge Cohen, 2002, p.99)

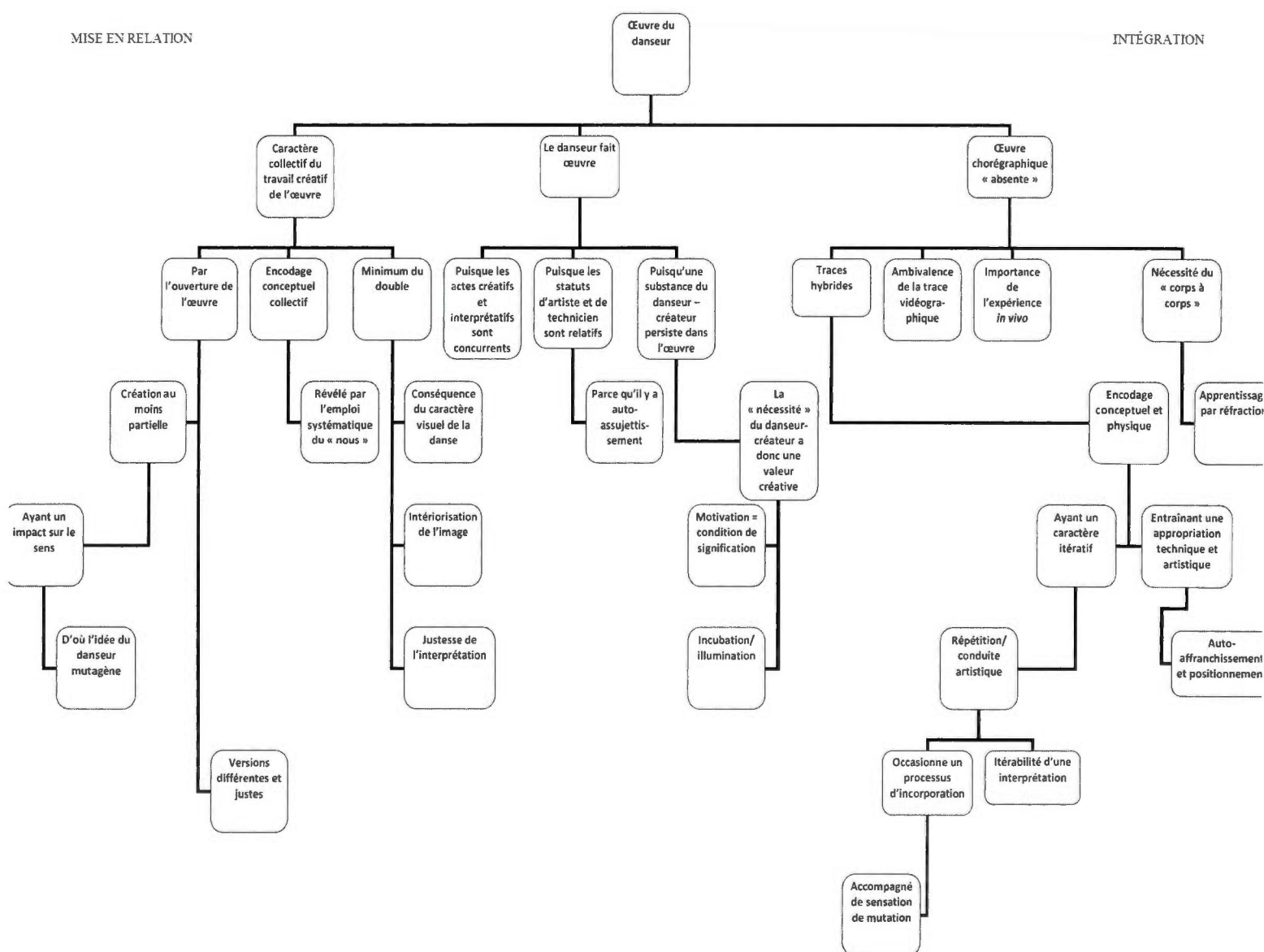
- e. **Le système endocrinien** : « ... système chimique ... système de la tranquillité interne, ... des explosions de chaos et d'équilibre, et de la cristallisation de l'énergie en des expériences archétypale. Les glandes endocrines sous-tendent l'intuition, de même que la perception et la compréhension de l'Esprit Universel. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.26)
- f. **Le système nerveux** : « système électrique ... coordonne ces informations (qu'il transmet et reçoit de tous les systèmes du corps)... sous-tend la vigilance et la pensée ... apporte de la précision à notre coordination... établit la base perceptive à partir de laquelle nous considérons notre monde intérieur et extérieur et entrons en interaction avec eux. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.26)
- g. **Le système des liquides** : « système de transport du corps... système de la fluidité du mouvement et de l'esprit ... sous-tendent la présence et la transformation et règlent la dynamique du flux entre repos et activité. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.27)
- h. **Le système des fascias** : « ... contenant moelleux pour toutes les autres structures du corps ... C'est à travers les fascias que le mouvement de nos organes apporte un support intérieur au mouvement de notre squelette dans l'espace ... Grâce au système des fascias nous connectons nos sentiments intérieurs avec notre expression extérieure. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.27)
- i. **La graisse** : « ...l'énergie potentielle stockée ... la graisse qui est mobilisée exprime une énergie primaire ... et une sensation de grâce et de fluidité. Quand elle est acceptée, la graisse offre un confort nourricier. » (Bainbridge Cohen, 2002, p.27)
- j. **La peau** : « ... nous définit en tant qu'individu en nous séparant de ce qui n'est pas nous ... première ligne de défense et de relation. Elle établit la tonicité générale de notre ouverture et de notre fermeture au fait d'être au monde; nous sommes à la fois protégés et envahis à travers notre peau... » (Bainbridge Cohen, 2002, p.27)

- Les émotions

- a. Joie
- b. Peur/surprise
- c. Dégout
- d. Colère
- e. Tristesse

APPENDICE E

THÉORISATION ANCRÉE : de la mise en relation à l'intégration



APPENDICE F

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

IDENTIFICATION

Chercheure responsable du projet : Caroline Gravel

Programme d'enseignement : Maîtrise en danse (3723)

Adresse courriel :

Téléphone :

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à comprendre ce que le danseur crée en situation particulière de reprise de rôle et dans le travail d'état plus spécifiquement. Il vise également à comprendre comment et qu'est-ce que je produis comme artiste interprète? Si mon art ne se limite pas à l'exécution de mouvements en rythme dans l'espace ni même à seulement 'traduire' les intentions d'un autre artiste, alors qu'est-ce que l'œuvre du danseur? Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise sous la direction de Manon Levac, professeure du département de Danse de la Faculté des Arts. Elle peut être jointe au (xxx) xxx-xxxx poste xxxx ou par courriel à l'adresse : AAAAAA@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle et orale au cours de laquelle il vous sera demandé de décrire, entre autres, vos intentions artistiques à la création et vos motivations, vos attentes face aux danseurs avec lesquels vous travaillez généralement ainsi que le sens que vous donnez au travail créatif du danseur en situation de reprise de rôle. Cette entrevue sera enregistrée sur support MP3 avec votre permission et prendra environ 1 heure de votre temps. Le lieu exact et l'heure de l'entrevue est à convenir avec le responsable du projet. De plus, il vous sera demandé de valider la transcription de la dite entrevue. Enfin, la transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier si vous ne le désirez pas.

AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension du travail créatif du danseur dans le processus de reprise de rôle. L'étude a pour but d'identifier, de

circonscrire et de nommer l'œuvre du danseur afin de mieux la comprendre et la défendre. Il n'y a pas de risque d'inconfort associé à votre participation aux procédures. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience de création que vous auriez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra vous être proposée si vous souhaitez discuter de votre situation. Il est de la responsabilité du chercheur de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue s'il estime que votre bien-être est menacé ou que vous en faites la demande.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seuls, le responsable du projet et son directeur de recherche, Manon Levac, auront accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche (fichier Mp3 et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par le responsable du projet pour la durée totale du projet. Les fichiers ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 2 ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Un résumé des résultats de recherche vous sera transmis au terme du projet.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter le responsable du projet au numéro +1 (xxx) xxx-xxxx pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec le directeur de recherche Manon Levac des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche, Joseph Josy Lévy, au numéro (xxx) xxx-xxxx # xxxx. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (xxx) xxx-xxxx # xxxx.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

SIGNATURES

Je, _____, reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

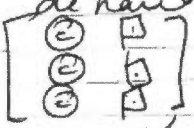
Signature du responsable du projet :


Date :

Veillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à l'interviewer.

APPENDICE G

ENCODAGE GRAPHIQUE

④ Sortir les fuses
 appuyer vers le D
 chute 8 b sans se mouvoir
 // = lasso
 pousser la ③ b avec //.
 de hanche, punkie
 ondule
 morphing saccadé, fink
 marche coudes/épaules // vers D
 de tourner vers le public
 4 x marches retour.
 arrive 4^e in punchi b sur fesse.
 flex/allonge // arrondie le dos vers
 Guitte b
 tire par le bras →

▷ 1/2  lancers H en-dessous
 H plus appuyé sur pied D
 ▷
 change appui sur main D
 sur les jambes 9 4
 (Suite)
 rest b swing le H à D
 caméra // en appui 1/4 de dos
 1/4 D reste sur la main
 de dos 9 en appui sur fesse
 gauche
 allonge H

APPENDICE H

PARTITION SIMPLIFIÉE

1^{ère} partie : Morphing

<i>Morphing improvisé</i>	1 minute de noir, puis fade in. 1 minute de <i>morphing</i> lent Mouvement saccadé de rotation du tronc Accélération; indigestion; découragée
<i>Morphing « chorégraphique »</i>	Main au visage Allonge bras droit en pliant; Tête en dessous; Remonte le tronc; Bras droit descend, bras gauche monte; Mains descendent sur le tronc à partir de la poitrine sur l'avant du corps;
La femme enceinte	Mains ouvrent sur les hanches; Sort le ventre; Tronc penché à droite; Rotation - face au sol; Ondulation du tronc; Reviens face public toujours penché;
La gênée	Remonte le tronc- les deux bras dans le dos; Prend la tête; Frotte la face 2 fois

Le regard vide	Caresse doucement la tête en restant immobile
Le cri de joie	Monte les deux bras- révolse la tête en arrière; Allonger les deux bras devant, mains en flexion; Relâcher la tension dans les bras, flexion
Il fait froid	Ramène le chandail comme pour se couvrir
Je suis tendue	Malaise
La séductrice	Tire coude gauche devant avec main droite - Torsion du tronc vers la droite Marche déhanchée vers le public puis se détourne
Le zombie	Marche tordue vers le fond
La panique (nonchalante, inquiétude, panique)	Détourne; détourne encore le tronc, puis le corps pour revenir face public.
Le membre fantôme	Se caresser le bras « mort »
Le cow-boy	Appuyer vers la gauche Chute de tout le tronc devant Ramasse avec bras droit - LASSO
Les éboulements	Pression sur la tête avec le bras droit
La junkie	Déhanche; la tête est révolse en arrière X 3 Ondule, morphing, rockeuse, junkie
La marche ludique	Avec les coudes qui balancent et les épaules remontées
La prostituée	Arrive 4 ^{ième} en dedans penché en avant main droite sur la fesse; Arrondie le dos remonte, reste en courbe

Inquiétant	Le bras droit se plie et s'allonge
La montée dramatique – morphing improvisé	Accélération; vibration Jusqu'à deux mains dans le visage.

2^{ème} partie : Dissociation

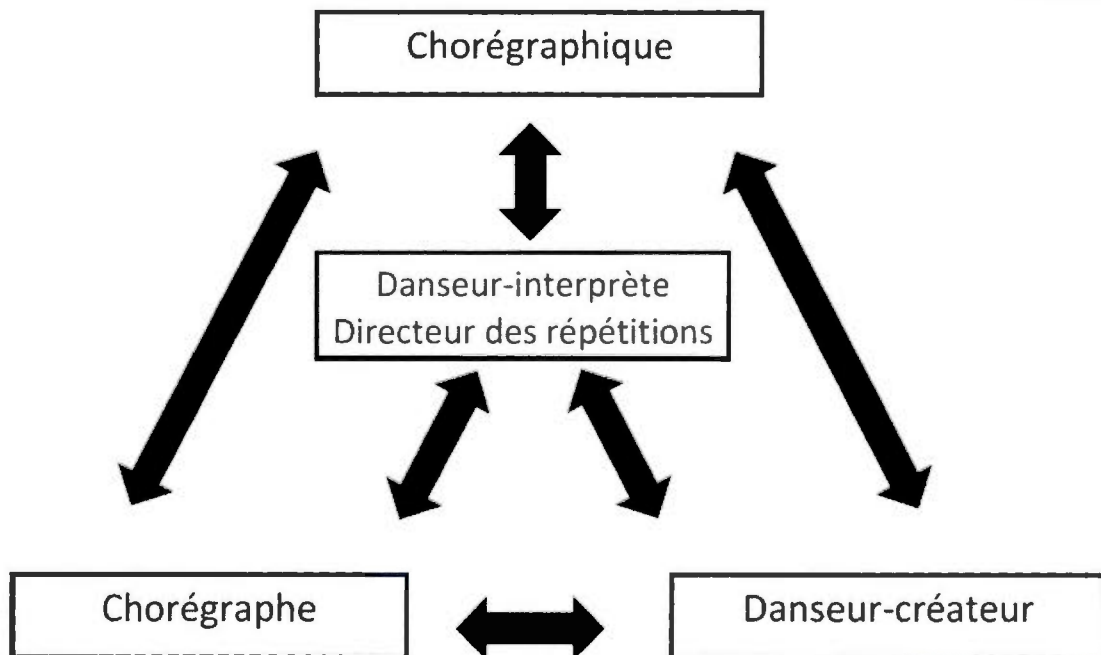
Questionnement	Les coudes ouvrent tranquillement Les hanches vont de droite à gauche en trois temps.
Chute à quatre pattes	Focus public; la tête se relève
Déroule le tronc; sur les genoux	Les hanches continuent Focus vers le bas Regard à gauche Chute dans la diagonale
La planche	Les hanches continuent Tire bras gauche ; chute
Sur le ventre	Les hanches continuent Roule vers l'arrière scène arrive en « pont »
La prostitution	Mains caressent les cheveux La tête et les hanches sont détachées
Les voyeurs	Roulade vers le fond Avancée en quatre pattes Contact oculaire direct avec le public Les hanches reprennent de droite à gauche
La cheerleader	Tête en bas, dos au public, sourire
Le retard mental	Debout, mains sur les hanches. Visage regarde en haut.

Le combat au sol	Chute quatre pattes sur le dos bassin monte descend, chute, chute Difficulté de se tenir
Le pont	En pont sur un bras,
Lâcher-prise	Couchée sur le dos Regarde le bassin La tête se couche au sol Le corps se relaxe, le corps se relâche Arrêt du mouvement
Assis	Moment de laisser tomber Immobilité, respiration
La fausse fin	Se relever Marche avant-scène jardin
Le trop plein	Mains frotte énergiquement la tête de façon circulaire ; les hanches sont en rotation en trois temps. Décélération
L'overdose	Les mains descendent tranquillement le long du tronc, la tête est révoltée par l'arrière en-arrière Les mains caressent le bassin
Le réveil	Les mains caressent le bassin Mains à la taille, regard direct à droite Lâche tout marche vers l'arrière
La section des bras	Combat debout
La petite danse	Bras dans une flexion à 90 degrés; déhanchement festif
La fuite	Chute sur les fesses, déplacement; regard inquiet.
Le sol	Rebond, rebond, etc.

Les hanches mécaniques	Debout; les hanches continuent; dissociation Le mouvement se transfère dans la ceinture scapulaire, les épaules
Le miroir	Tour sur soi; le mouvement des épaules devient plus circulaire.
Le mouvement caché	Dos au public
La vraie fin	Regard au public

APPENDICE I

TRIANGULATION DU CHORÉGRAPHIQUE



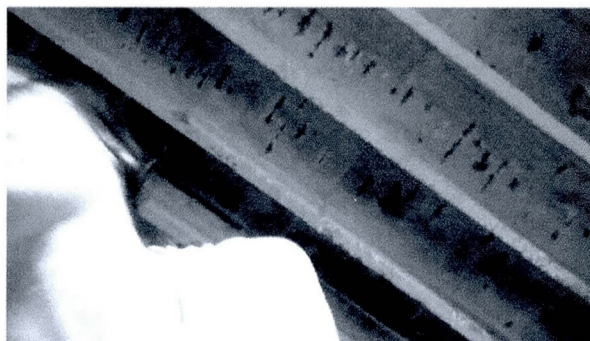
Adaptation à mon étude de la triangulation suggérée par Pouillaude (2009), p.279.

APPENDICE J

NOTES DE PROGRAMME

Biographie

Caroline Gravel termine son entraînement classique à l'âge de 19 ans à l'École Supérieure de Danse du Québec. Elle se joint ensuite, entre 1997 et 2001, à l'artiste visuel Luc Boisclair avec qui elle collabore à différentes performances. Leur travail a été présenté entre autres au 3^{ème} festival International d'Art Actuel et de Performance à St-Peterbourgs en Russie en 2000. Elle termine en 2002 un baccalauréat en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal et s'associe depuis à plusieurs chorégraphes importants dont Frédérick Gravel, Jean-Sébastien Lourdaux et Karine Denault. Depuis 2007, elle est interprète pour la compagnie Daniel Léveillé Danse sur la production *Crépuscule des Océans*. Elle poursuit depuis trois ans une riche et prolifique collaboration artistique avec la chorégraphe Catherine Gaudet. Ses recherches personnelles s'intéressent au travail d'état de corps comme écriture de la sensation.



Le Département de danse présente

Caroline Gravel interprète *soft wear*

Un mémoire de recherche-interprétation du programme de maîtrise en danse
Les 15 et 16 mars 2011 à 19h

Remerciements

Un merci tout spécial à Ellen De Bin pour son soutien inébranlable à toute les étapes du projet, merci de tout cœur à Meg pour son engagement généreux et sincère envers ma démarche, à Manon Levac pour sa direction rigoureuse et son enthousiasme indéfectible envers mon projet, merci à Eline pour m'avoir fait courir jusqu'à la Gare du Nord « that day », merci à tous les curieux de ce monde.

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création (ou d'interprétation) visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.

Piscine-théâtre, Pavillon de danse
840, rue Cherrier / Métro Sherbrooke
Entrée libre

Département de
DANSE
UQAM
CORPS D'ARTISTE,
CORPS PENSANT

Il est aujourd'hui reconnu au danseur un apport à l'œuvre chorégraphique et cette dernière est de moins en moins perçue comme le fait d'un seul 'auteur'. Elle serait davantage un espace où les substances créatrices du danseur et du chorégraphe s'articulent en un tout cohérent (Louppe, 1997; Schulmann, 1997; Arguel, 1992; Charnatz, 2002; Fontaine, 2004). L'œuvre chorégraphique ainsi appréhendée pose la question plus spécifique de son existence comme espace de consubstantialité où au moins deux créateurs coexistent. À la lumière de ce constat, j'ai poursuivi la connaissance de mon œuvre d'interprète à travers une œuvre chorégraphique appréhendée comme espace de consubstantialité. Aussi, parce que le corps de l'artiste est présent dans l'œuvre (Deschamps, 2002), c'est dans l'expérience de mon propre corps d'artiste que j'ai tenté de découvrir l'œuvre du danseur. Par ailleurs, j'ai choisi la reprise de rôle comme volet pratique afin d'isoler très spécifiquement le travail de l'interprète. La reprise implique un transfert de « corps à corps ». Suivant cette idée, j'ai rencontré physiquement et travaillé en studio avec Meg Stuart, chorégraphe de soft wear. Dans cette pièce, un certain type de l'usage de soi a été identifié comme du *morphing* (ou morphose). Cette pratique corporelle est une véritable tactique d'interprétation et fait appel à la capacité du danseur à se transformer. Le *morphing* renvoie à une transformation par partie dissociée. Ce que le spectateur perçoit « (...) correspond à l'intervalle de temps entre une image qu'on peut identifier et une situation qui résiste à la lecture et à l'interprétation. » (Peeters, 2010, p.202). Ce type de travail soulève pour le danseur l'importance du pourquoi du geste; la forme et la structure externe deviennent le résultat de l'acte juste. La pièce *soft wear* travaille les projections du spectateur en mettant cette dramaturgie du corps au centre de son propos. Enfin, recréer une chorégraphie spécifique en empruntant un chemin corporel différent, ce qui permet l'émergence d'une nouvelle interprétation: « (...) n'est pas sans évoquer le modèle de ce que Genette entend par pluralité opératoire (...) pour un seul et même texte, deux chemins d'écriture (...) » (Pouillaude, 2009, p.283). C'est dire que la reprise de rôle autorise à l'œuvre interprétative d'exister en tant qu'œuvre en dehors de l'événement impossible à répéter: « la transmission serait moins le lieu d'un passage unilatéral de celui qui sait vers celui qui ne sait pas que l'espace où s'invente ex post facto^[1], dans l'entrecroisement des corps, l'identité même de l'œuvre (...) » (Pouillaude, 2009, p.281).

[1] Avec effet rétroactif

Interprétation : Caroline Gravel

Chorégraphie: Meg Stuart (le matériel de soft wear a été développé et dansé durant *Highway 101* par Varinia Canto Vila)

Design sonore: Bart Aga et Stefan Pucher

Production: Damaged Goods

Mentorat : Meg Stuart

Direction des répétitions à Montréal : Sophie Michaud

Direction technique : Frédérick Gravel

Direction du mémoire : Manon Levac

Direction de production : Robert Duguay

« The gaze occupies an important place in the work of Meg Stuart ... as a motif that allows such themes as surveillance, publicness and identity to be explored. Two solos that emerged from the *Highway 101* research project show Stuart negotiating with the spectators, realising that there is no escape from being looked at by others. (...) An attempt to incorporate other's gazes through an ingenious game of resistance and self-manipulation is expressed in a more physical sense in *soft wear* (2009). Stuart's body image constantly changes in this solo: a familiar face twists into an obscene grin, an odd image that appears to be glued to the skin and suddenly removes the spectator to a huge distance. (...) The dancing body is constantly addressed, or rather touched, by its surroundings, by an explosive reality that does not let itself be domesticated. It is a tragic body, it will after all never be able to dance fast enough to look back, though this is precisely what gives it life. In Stuart's work, playing with gazes can never be conceived as separate from the irresistible but impossible desire to be able to observe oneself, to be able to act and watch at the same time » Peeters, J. (2004). *Bodies as filters*, p.53-54.

APPENDICE K

AFFICHETTE



2011.03.15-16_19h

Caroline Gravel interprète
soft-wear (2000)

Département de DANSE UQAM
CORPS DANSIANT, CORPS PORTANT

Un mémoire de recherche-interprétation du programme de maîtrise en danse
 Chorégraphie : Meg Stuart (le matériel de *soft wear* a été développé et dansé durant *Highway 101* par Varinia Canto Vila)
 Design sonore : Bart Aga et Stefan Pucher. Production : Damaged Goods
 Informations : carolinegravel.cg@gmail.com
 Piscine-théâtre, Pavillon de danse, 840, rue Cherrier / Métro Sherbrooke / Sur invitation seulement.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Éditions Gallimard
- Artaud, A. (1964) *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard
- Bainbridge Cohen, B. (2002). *Sentir, Ressentir et Agir*. Traduction anglais-français : Madie Boucon. Bruxelles : Contredanse.
- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce the « Shallow end »*. Mémoire de maîtrise inédite, Université du Québec à Montréal.
- Bouchon, M.-F. (1998). La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres. Dans *Histoire de corps : à propos de la formation de danseur* (p.85-106). Paris : Cité de la musique.
- Bourgeois, B. (2008). Création - Création et créativité. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 23 mars 2010 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/creation-creation-et-creativite/#>
- Bruneau, M. (Dir.) et Villeneuve, A. (Dir.) (2007). *Traité de recherche création en art*. Montréal : P.U.Q.
- Buscatto, M. (2008). L'art et la manière : ethnographies du travail artistique. *Ethnologie française*, 1(38), 5-13. doi : 10.3917/ethn.081.0005
- Cabado, F. (2011, 29 septembre). Portrait de groupe. *Journal Voir*. p.22.
- Canto Vila, V. (2010). Sans titre. Dans Peeters, J. (Éd.). *Meg Stuart, Damaged Goods : On va où là?* (p.203). Dijon, France : Éditions Les Presses du réel.

- Charmatz, B. et Launay, I. (2002). *Entretien à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse et Presses du réel.
- CNRTL. (2005). Création. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 mars 2010 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL. (2005). Interprétation. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 1 avril 2010 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL. (2005). Substance. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 20 octobre 2010 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- Crossley, N. (1996). Body-Subject/Body-Power: Agency, Inscription and Control in Foucault and Merleau-Ponty. *Body Society*, 2 (2), 99-116.
- Dantas, M. (2008). *Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- Deleuze, G. et Guattari, Félix. (1991). Percept, affect et concept. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (p.154-188). Paris: Éditions de Minuit.
- Deschamps, C. (1995). L'intercorporalité chez Merleau-Ponty: Un concept-clé pour saisir la complexité du corps dans son rapport au monde. *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, 14, 73-87.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Éditions Guérin
- Deslauriers, J.-P. (1991). *Recherche qualitative : guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill.
- Doulière, Ariel. (2006). II-2-1 « l'entretien d'explicitation » P. Vermersch. Dans *Les savoirs tacites* (p.39-43). Mémoire de maîtrise inédit. Université de la

Méditerranée Aix-Marseille II. Consulté à l'adresse <http://www.evolution-relations-sociales.fr/savoirs-tacites/entretien-d-explicitation-vermersch.html>

Dufort, F. (2007). Le pourquoi et le comment. *DF Danse : Le magazine de la danse actuelle à Montréal*. Consultée le 11 janvier 2009 à l'adresse <http://www.dfdanse.com/article876.html>

Dupuy, D. (1993, décembre). Le temps et l'instant. *Marsyas : La formation de l'interprète*, (28), 39-45.

Dyer, B. (2009). Theories of Somatic Epistemology : An Inspiration for Somatic Approaches to Teaching Dance and Movement Education. *Somatics*. 16 (1), (p.24-39).

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte* (C. Roux de Bézieux, trad.). Paris : Éditions du Seuil. (Original publié en 1962)

Fabbri, V. (2007) *Danse et philosophie : une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan.

Faure, S. (1998). Une interprétation sociologique et historique des origines de l'éducation somatique dans la danse occidentale. *Le corps dansant, une pensée en mouvement : forum 1998 Enfance Danse*, 26-37.

Fisette, M. (2011, 24 octobre). *Renouvellement de l'entente collective entre l'Union des artistes et Bouge de là! : Mandat de négociation présenté à l'Assemblée sectorielle*. Document inédit, Union des artistes, Montréal.

Fisette, M. (2011a, 24 octobre). *Fusion et renouvellement des ententes collectives entre l'Union des artistes et Sylvain Émard danse, Carré des Lombes, La Compagnie Flak, Daniel Léveillé nouvelle danse : Mandat de négociation présenté à l'Assemblée sectorielle*. Document inédit, Union des artistes, Montréal.

- Fontaine, G. (2004). Art et permanence : et si la danse (n')était (pas) un art?. Dans *Les danses du temps* (p.13-29). Paris: Centre National de la Danse.
- Fontaine, G. (2009). Objets de danse-Objets en tous genres. *La part de l'œil*, (24), 103-111.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin (éd.) et E. Le Coguiec (éd.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.97-109). Québec: Les Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. et Newell, P. (2008). Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporain. Dans Fortin, S. (dir.), *Danse et Santé : Du corps intime au corps social* (p.87-114). Montréal : P.U.Q.
- Fortin, S. (2009). Notes de cours inédites. Séminaire de Maîtrise : Étude générale des discours sur le corps. UQAM. 26 septembre.
- Fortin, S. (2010). Notes de cours inédites. Séminaire de Maîtrise : Initiation à la recherche (professeure Marie Beaulieu). UQAM. 10 février.
- Bossatti, P. (1992). Stephen Galloway : Libre d'interpréter. Dans *Interprètes inventeurs. Cahiers du renard*, (7), 71-73.
- Ginot, I et Michel, M. (2008). Une mémoire enfouie dans les corps. Dans *La danse au 20^{ième} siècle* (2^e éd.). (217-220). Paris : Larousse.
- Godard, H. (2008) Le geste et sa perception. Dans Ginot, I et Michel, M. (2008). *La danse au 20^{ième} siècle* (2^e éd.). (p.235-241). Paris : Larousse
- Gosselin, P. (Éd.) et Le Coguiec, E (Éd.). (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Greisch, J. (2008). Herméneutique. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Consulté le 13 novembre 2011 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com>
- Guisgand, P. (2004, juin). Pollock ou les états de corps du peintre. *DEMéter*. Consulté le 12 octobre 2010 à l'adresse <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>
- Hélios. (2005). Affection. Dans *Boîte à outil; Lexique expérimental LATIN-FRANÇAIS*. Consulté le 5 juillet 2010 à l'adresse <http://helios.fltr.ucl.ac.be>
- Howatson, M.C. (dir.) (1993). *Dictionnaire de l'antiquité : Mytologie, littérature, civilisation* (J. Carlier, C. Jacob, J.-L. Labarrière, M. Larès, F. Lissarrague, F. de Polignac, F. Regnot et I. Rozenbaum, trad.). Paris : Éditions Robert Laffont. (Original publié en 1989)
- Hubert, M. (1992). *Analyse du discours théorique en danse éducative : questionnement sur la nature artistique et sémiologique de la danse*. Thèse de doctorat inédite, Université Laval, Québec.
- Huynh-Montassier, E. (1992) Passages secrets. Dans Marietta secret/Hervé Robbe (édit.), *Le corps de la danse* (p. 10-13).
- Iglesias-Breuker, M. (1998). Le corps sans ombre. Dans *Histoire de corps : à propos de la formation du danseur* (p.262-273). Paris : Cité de la musique.
- Izrine, A. (2008). Chorégraphie : l'art de créer les gestes. *Encyclopaedia Universalis*. Consulté le 22 septembre 2010 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/choregraphie-l-art-de-creer-les-gestes/>
- Jaques-Dalcroze, E. (1965). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne : Éditions Foetisch Frères S.A.
- Kintzler, C., (2006). L'improvisation et les paradoxes du vide. Dans Boissière, A., et Kintzler, C. (dir.), *Approche philosophique du geste dansé: de l'improvisation*

- à la performance (p.15-40). Villeneuve d'Ascq : Collection Esthétique et sciences des arts, Presses Universitaires du Septentrion.
- Korzybski, A. (1998). *Une carte n'est pas le territoire*. Paris : Éditions de l'éclat.
- Laban, R. (1994). *La Maîtrise du Mouvement* (J. Challet-Haas et M. Bastien, trad.). Arles : Éditions Acte Sud.
- Lamirande, C. (2003). *Le sentiment d'appropriation d'une œuvre ouverte : étude d'inspiration phénoménologique du vécu de l'interprétation*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Launay, I. (2001). Le don du geste. *Protée*, 29(2), 85-96.
- Launay, I. (2002). Les Carnets Bagouet. *Art Press, médium : danse*, (23), 26-33.
- Laurier, D (dir.) et Gosselin, P. (dir.) (2004). *Tactiques insolites vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Leduc, D. (1996). *Les espaces de l'interprète en danse contemporaine*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- Legendre, P. (1978). L'image au lieu de l'idéal. Dans *La passion d'être un autre : étude pour la danse* (p.211-244). Paris: Éditions du Seuil.
- Lepecki, A. (1998-1999). Dans les replis de l'air. *Mouvement, déc.-jan.-fév.* (3), 54-56.
- Lesage, B. (1998). À corps se crée / accord secret de la construction du corps en danse. Dans *Histoire de corps : à propos de la formation de danseur* (p.61-83). Paris : Cité de la musique.

- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Collection La pensée en mouvement, Éditions Contredanse.
- Louppe, L. (2007). Plusieurs corps. Dans *Poétique de la danse contemporaine : la suite* (p.57-73). Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Martin, A. (2008). Notes de cours inédites. Séminaire de Maîtrise : Fondements esthétiques de la danse. UQAM.1 octobre.
- Mayen, G. (2003, septembre-octobre). Les nouveaux possédés. *Mouvement*, (24), 68-69.
- Meg Stuart/Damaged Goods (2010, 6 décembre 2010). *Soft Wear*. Chaîne You Tube de MegStuartDG : <http://www.youtube.com/user/MegStuartDG>
- Mucchielli, A. (dir.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin
- Nelson, L. (2001). À travers vos yeux. Dans *Nouvelles de Danse : Vu du corps*, (Automne-Hiver), (p.9-26)
- Newell, P. (2003). Credit: who takes it? Defining the dancer's role. *The Dance Current*, 6 (5), 18-21.
- Newell, P. (2007). *Les interprètes créent la danse : les rôles des interprètes lors du processus de création et les conséquences de type somatique, santé et socio-politique*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de Recherche Sociologique*, (23), 147-181.
- Paillé, P. (dir.). (2006). *La méthodologie qualitative*. Paris : Éditions Armand Collin.
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Éditions Klincksieck.

- Patton, M.Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods* (2nd édition). Newbury Park, London, New Delhi : Sage Publications.
- Peeters, J. (2004). *Bodies as Filters: On Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart* (G. Ball, trad.). Publié à l'occasion du projet Vewantsschappen #2 au Maasmechelen Cultural Center 8 et 9 novembre 2004, Belgique.
- Peeters, J. (2010). *Meg Stuart, Damaged Goods :On va où là?* Dijon, France : Les Presses du réel.
- Pepin, F (2008). *Œuvrement et transécriture : de l'œuvrement heuristique à l'œuvre mosaïque, de la trace à la transécriture*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- Pinard, S. (2009). Notes de cours inédites. Séminaire de Maîtrise : Théorie et observation du mouvement. UQAM. Hiver 2009.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique*. Paris : Vrin
- Presses du Réel (Les). (2010, 2 avril 2010). Consulté à l'adresse <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1491&menu=1>.
- Quicherat, L. et Daveluy, A. (1865). *Affectio*. Dans *Dictionnaire Latin-Français* (p.41). Accessible à l'adresse <http://books.google.ca>
- Rizzolatti, G. et Sinigaglia, C. (2008). *Les neurones miroirs* (M. Raiola, trad.). Paris : Odile Jacob. (Original publié en 2006)
- Royer, S. (1998). *La relation particulière au corps en mouvement comme source de la dynamique de la personnalité des danseurs comparée à celle des artistes visuels*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- Regroupement québécois de la danse. (2007). *Chantier Interprètes 2007*. Consulté le 25 février 2010 à l'adresse

http://www.quebecdanse.org/section/actualites/08decembre/pdf/Rapport_Interprete2007_I-M.pdf

- Schaeffer, J.-M. (1997). Originalité et expression de soi: Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste. Dans *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie* (p.71-104). Nîmes, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.
- Schulmann, N. (1997, printemps). Paradoxe de l'interprète et de ses interprétations. *Nouvelles de danse*, (31), 18-23.
- Sorignet, P.-E. (2010). *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : Éditions La Découverte.
- Stuart, M. (2010). Du bruit à l'intérieur. Dans Peeters, J. (éd.). *Meg Stuart, Damaged Goods : On va où là?* (p.20-21). Dijon, France : Éditions Les Presses du réel.
- Stuart, M. (2010a). États dansés. Dans Peeters, J. (éd.). *Meg Stuart, Damaged Goods : On va où là?* (p.20-21). Dijon, France : Éditions Les Presses du réel.
- Stuart, M. (2010b). Le morphing. Dans Peeters, J. (éd.). *Meg Stuart, Damaged Goods : On va où là?* (p.202). Dijon, France : Éditions Les Presses du réel.
- Stuart, M. (2010c). Entrevue avec Philip Szporer. Goethe-Institut, Montréal, 17 février.
- Suquet, A. (2006). Scènes; Le corps dansant : un laboratoire de la perception. Dans, J.-J Courtine (dir.), *Histoire du corps : Tome 3, Les mutations du regard. Le XXe siècle* (p.394-415). Paris : Éditions du Seuil
- Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*. Cours : Méthodes et techniques de recherche. Document inédit préparé à la demande de Paul Godbout.

- Tremblay, M. (2007). *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outil d'interprétation en danse contemporaine*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Vermersch, P. (1991, avril). L'entretien d'explicitation. *Les cahiers de beaumont*, (52), 63-70.
- Vermersch, P. (1994, novembre). Les filtres de description de l'action, envisagés du point de vue de la tâche. *GREX infos*, (7), 2-5.
- Wavelet, C. (2000a, octobre-décembre). Un parcours cathartique. *Mouvement*, (10), 42-47.
- Wavelet, C. (2000b, octobre-décembre). Chorégrapheur le public. *Mouvement*, (10), 48-49.